علاقة درجة الشيوع ونشاط الوحدات اللغوية ببنية المفردات ودلالة التراكيب

دراسة ميدانية في التلوث السمعى

الدكتور

ممدوح عبد الرحمن

رئيس قسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم - جامعة المنيا

إهداء

إلى معلمتى الأصيلة السيدة/ جليلة حسنين منصور التى علمتنى أبجديات الحياة والمعرفة وشمعتى التى تضئ لى السبيل بعد أن أظلمت عيناى وعونى وساعدى يوم لم ينفعنى جهدى واجتهادى وكهفى الذى أخفى فيه ضعفى عن أعين الناس وصديقتى بعد أن دفنت أصحابى فى التراب وشراعى الذى يشق لى الأجواء بعد أن ضاق الزحام بمنكبيّ ومركبى الذى يقلنى بعد أن ضاق الطرق بقدمى

فعدت كذى رجلين رجلٍ صحيحةٍ

ورجل رمى فيها الزمان فشلّتِ

وكنت كذات الظلع لما تحاملت

علي ظلعها بعد العثار استقلت

تقديم

هذه ثلاثة بحوث تدور حول محورين الأول : هو تشكل معجم من السياقات والمقامات اللغوية الاجتماعية الذى يضم مجموعة من الوحدات اللغوية تشكل فيه الوحدة اللغوية الواحدة مقاماً اجتماعيا كاملاً دالاً على استعمال خاص للغة وصل إلى حد المجازية المفرطة أو المتطرفة بعداً عما هو مألوف فى استعمال النسق الفصيح أو مجازه والمحور الثانى : هو اتصال استعمالات هذا المعجم بقضية التلوث السمعى التى حرصت كل الحرص على أن أرصدها فى أجمل المدن وأعز الأحياء قرباً إلى نفسى وحباً إلى قلبى وهى مدنية الإسكندرية وحى كرموز العريق الذى يرتبط بقدم مدينة الإسكندرية من قبل قدوم الإسكندر الأكبر إليها.

لقد أنفقت فى هذه البحوث دهراً هو عمرى وزمن إقامتى فى حى كرموز ومدينة الإسكندرية فهذه الاستعمالات التى شكلت مادة هذا المعجم لم ترصد فى يوم وليلة أو شهر أو عام أو عشرة أعوام بل سمعتها منذ طفولتى وظللت أتابع تطورها وانحراف بنيتها ودلالتها إلى يومنا هذا وبعد أن تأثرت هذه الاستعمالات بما وفد على الحى والمدينة من أبناء محافظات مصر من الوجهين البحرى والقبلى وما طرأ على المجتمع من تغيير وحضارة نتيجة التطور التكنولوچى وما تقدمه وسائل الإعلام المسموعة والمرئية من أعمال ثقافية واجتماعية وفنية وترفيهية وما توفر لدى المجتمع من وسائل خاصة كالفيديو وشرائط الكاسيت وشبكات الأنترنت ولقد شغلنى أمر لغة هذا الحى وهذه المدينة عما سواهما لأنهما احتضنانى صغيراً وأحبنى أهلهما كما أحببتهم بالرغم من إقامتى ببعض المدن الأخرى العربية والأوربية مثل بيروت والرياض ودمشق واللاذقية وبغداد وميناء بيريه اليونانى والبندقية الإيطالية ومارسيليا الفرنسية وبالرغم من إمكانية إقامة دراسات ميدانية حول استعمالات أهل هذه المدن بلغتها.

وربما اتجهت عنايتى للهجة كرموز السكندرية لعمق المعرفة بأمر الاستعمال اللغوى ودلالته وعناصر السياق ولارتباط اللهجة بالنسق الفصيح وإمكانية رصد الفروق الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية بينهما للمكانة التى احتفظ بها لأهل الحى والمدينة فى صدرى ورغبتى فى أن أقدم عملاً نافعاً لمن أحببتهم وأحبونى وأن ألقى مزيداً من الضوء على ألوان من الخلل اللغوى تعكس ألواناً من الخلل الاجتماعى فى البيئة التى أنبتتنى وخرجت من طينها وأتمنى لها أن تتخلص من الخللين برعاية المسئولين عن إصلاح هذا الخلل كالمسئولين عن المجلس الشعبى المحلى للحى والمدينة وأعضاء مجلس الشعب والشورى ومحافظ المدينة اللواء عبد السلام المحجوب الذى أثنى عليه ثناءاً عاطراً لما يقوم به من مجهود فى تجميل المدينة وإعادتها إلى سابق عهدها عروساً للبحر الأبيض المتوسط وآمل أن تتجه عنايته إلى حى كرموز على ضوء ما وصفه هذا البحث من لغه تعكس أحوالاً اجتماعية تستحق النظر.

إن اللغة نشاط اجتماعى من حيث إنها استجابة ضرورية لحاجة الاتصال بين الناس جميعاً ولهذا السبب يتصل علم اللغة اتصالاً شديداً بالعلوم الاجتماعية، وقد أصبحت بعض بحوثه تدرس فى علم الاجتماع ، فنشأ لذلك فرع منه يسمى «علم الاجتماع اللغوى» يحاول الكشف عن العلاقة بين اللغة والحياة الاجتماعية وبين أثر تلك الحياة الاجتماعية فى الظواهر اللغوية المختلفة.

وفى أحضان المجتمع تكونت اللغة ووجدت يوم أحس الناس بالحاجة إلى التفاهم بينهم وتنشأ من احتكاك بعض الأشخاص الذين يملكون أعضاء الحواس ويستعملون فى علاقاتهم الوسائل التى وضعتها الطبيعة تحت تصرفاتهم كالإشارة إذا أعوزتهم الكلمة والنظرة إذا لم تكف الإشارة.

وهكذا تنتج اللغة من الاحتكاك الاجتماعي ثم تصبح عاملاً من أقوى العوامل التى تربط أفراد المجتمع الإنسانى والظواهر الاجتماعية لها قوة قاهرة آمرة تفرض بها على أفراد المجتمع ألواناً من السلوك والتفكير والعواطف وتحتم عليهم أن يصبُّوا سلوكهم وتفكيرهم وعواطفهم فى قوالب محددة مرسومة على حد تعبيرهم. ويدل على وجود القهر فى الظواهر الاجتماعية عند علماء الاجتماع - أن الفرد إذا حاول الخروج على إحدى هذه الظواهر الاجتماعية فإنه سرعان ما يشعر برد فعل مضاد من المجتمع الذى يعيش فيه ذلك لأن المجتمع يشرف على سلوك أفراده ويستطيع توقيع العقاب على كل من تسول له نفسه الخروج عليه وأهون صور هذا العقاب هو التهكم الشديد أو السخرية المُرة.

واللغة بالطبع من بين الظواهر الاجتماعية وهى أداة التعبير عما يدور فى المجتمع فهى تسجل لنا فى دقة ووضوح الصور المختلفة المتعددة الوجوه لهذا المجتمع، من حضارة ونظم وعقائد واتجاهات فكرية وثقافية، وعلمية وفنية واقتصادية وغير ذلك واللغة بدورها تتأثر بكل هذه الظواهر الاجتماعية، تأثراً كبيراً، ولذا وجب أن يقوم كل منا بدوره ووفقاً لاختصاصه فى إصلاح ما يطرأ على بيئتنا من خلل كما يجب أن تعنى الإذاعة المحلية بمدينة الإسكندرية وكذا القناة الخامسة بما تقدمانه للجماهير من مواد وبرامج والله المستعان وهو وحده سبحانه وتعالى ولى التوفيق .

الإسكندرية يونيو ٢٠٠١

دكتور/ ممدوح عبد الرحمن
رئيس قسم النحو والصرف والعروض
كلية دار العلوم
جامعة المنيا

رموز البحث :

النغمة الصاعدة : ⇑

النغمة الهابطــة : ⇓

النغمة المسطحة : ⇔

النبر : ^

١-أ - الموضوع:

قلّ استعمال الفرد للغة المعربة ونافست العاميةُ الفصحَى بصورة تدعو إلى القلق على مصير العربية بين أهليها، وباتت الصعوبة الأولى فى النحو، أو تعلّمه ترجَع إلى ضيق نطاق استعمال اللغة العربية، بين الناس، وقلة دورانها على ألسنتهم.

فقد رأوا، أن الفصحى، قد انحصرت فى التحصيل الذهنى، غير التطبيقى. ولم تأخذ سبيلها إلى الحياة الحيّة المتفاعلة بين الفرد ودواعى حياته اليومية. فهو يتعلم لغة معربة ويستعمل لغة غير معربة، إننا فى حياتنا اليومية نفكّر ونتكلم ونغنى .. ونتفاهم .. ونَتَسابّ .. بلغة محكية .. ونتكلّم فى مواقفنا الرسمية، بلغة الأجيال الغابرة، .... بلغة وقفت فى مجراها عند نقطة معينة من الزمان والمكان. لغة غير لغة الحياة اليومية (١).

لكنَّ سلامة موسى فى دعوته إلى العامية ركز على الجانب الأدبى أو الفنّى فى استعمال اللغة وهو أمر جد خطير، إن دعوة سلامة موسى صادفت انتشار المطابع والإذاعات ووسائل الإعلام عموماً وشرائط الكاسيت فظهرت طبقة جديدة من المطربين والمطربات الذين لم يوضَعُوا تحت أى اختبار لجودة الأصوات أو إتقان مخارج اللغة أو أبسط المعرفة بخصائص أصواتها فَغَنَّى هؤلاء ونشأ حولهم مجموعة كبيرة من الكتاب يكتبون لهم هذه الألوان الهابطة وانتشر من هؤلاء أحمد عدوية وكتكوت الأمير، بل ظهر فى العالم العربى مئات الآلاف ممن يقلدون هؤلاء ويحتذونهم بل ويترسمون خطاهم اقتداءً بهم وبالألوان التى يقدمونها وكأنهم صاروا مُثلاً عُلى. ولا تنحصر ظاهرتنا فى المطربين أو أنواع شرائط الكاسيت، وإنما يسهم آخرون فى هذه الظاهرة كالمعلقين الرياضيين والممثلين الكوميديين ومن تخصصوا فى فن الإعلانات التجارية الذين يمثلون عناصر هذه الدراسة.

والدراسات الحديثة تعد كاتب العمل الفنى نموذجاً ممثلاً للهجة، واستعمال التركيب المراد تحليله ودراسته كما عدَّت الجامعات الأوربية والإمريكية الباحثين العرب أنفسهم أو أزواجَهم نموذجاً لاستعمال اللغة المراد تحليلها، ولكن المبدِّع لا يُعد نموذجاً صادقاً لتمثيل اللهجة واستعمال التركيب المراد تحليله؛ لأن العمل الفنى أو النص يضم مجتمعاً كاملاً مختلف الأطوار والأعمال والأجناس والألوان والحالات النفسية المختلفة والمستويات الاجتماعية المختلفة التى لا يمكن لشخصٍ واحد أن يمثلها تمثيلاً صادقاً صارماً بدليل أن المسرحية لا يمثلها المخرج وحده بل يستعين بعدد من الممثلين يمثل كل منهم شخصية مستقلة كما أن المبدع لايملك أدوات التحليل اللغوى ولا مناهجه ولا أدواته البحثية، وإنما هو يمثل رؤيته تمثيلاً صادقاً.

فهناك على سبيل المثال ظاهرة اجتماعية ثقافية تعليمية تتمثل فى تسرب تلاميذ المدارس خلال اليوم الدراسى، أو يتسربون أياماً كاملة للعمل إلى جانب الباعة الجائلين أو فى محلات بيع الملابس، فيتصايحون مستعملين بنية المفردات ودلالة التراكيب منحرفة عن أصلها فى ترويج السلع التى يبيعونها، وبعض هؤلاء التلاميذ ينتظر وقت الخروج من المدرسة حتى يستأنف العمل الذى سبقه إليه أقرانه، وهؤلاء لاتسمح لهم ظروفهم وأوقاتهم باستذكار دروسهم أو حل التمارين، كما أن هذه الأسواق تسهم فى انحطاط مستواهم اللغوى فيستعملون من الكلام ما شاع وتدنَّت دلالته، وبعد عن مستوى الفصحى.

وحين سألت هؤلاء التلاميذ عن سبب سلوكهم هذا أجابوا بأنهم يعينون عائلاتهم على ضرورات الحياة، ومستلزمات الدراسة من رسوم ودروس خصوصية أو مجموعات مدرسية تُفرض عليهم فرضاً، إما بإنقاص درجاتهم، أو بإساءة معاملتهم وضربهم. وهؤلاء ممن يروجون بيع شرائط

الكاسيت التى تَدَنَّى مستواها اللغوى ومضمونها، وهم أيضاً ممن يتلقى الإعلانات، والتعليق على مباريات كرة القدم والأغانى فيصبغونها بملامحهم الصوتية الخاصة، ويوظفونها أيضاً توظيفاً خاصاً يكون أغلبه فى تحويل وظيفة التركيب الأساسية إلى السخرية أو تقليل الشأن أو مغازلة الفتيات.

وهؤلاء هم الذين صدر عنهم أغلب استعمالات المفردات والتراكيب وتنوعت على ألسنتهم أنماطه، وأدُّوا أغراضهم بتوظيفه وظائف متنوعة.

ب- مادة البحث :

تتمثل مادة هذا البحث فى استعمال الجماهير لما تقدمه لهم وسائل الإعلام وشرائط الكاسيت من برامج ترفيهية كالتعليق على المباريات وفن المونولوج والإعلانات التجارية والأغانى الراقية والأغانى الشبابية الهابطة، وما يعرف بالزفة الإسكندرانى ويهدف البحث إلى تحليل لغة الأعمال السابقة.

جـ- الدراسات السابقة :

ليست هناك دراسات سابقة فى هذا الميدان فى حدود ما اطلعت عليه من كتب ودراسات، خصوصاً أن رسائل كليات الإعلام لاتعنى بالمستوى اللغوى وكشف المظاهر الطارئة عليه أو تقويمه.

د- أهمية الموضوع :

وجماهير الإسكندرية تمر بمراحل فى تلقيها لهذه المواد، أولها : الاستماع، وثانيها : استقرار العبارة فى أذهانهم، وثالثها : ترديدهم للعبارة كما هى ، ورابعها : الإبداع فى النسج على ما يشاكل هذه العبارة نحو الإسفاف اللفظى والانحطاط الدلالى ولهذا كان يمكن استثمار هذه المواضع من البرامج لتكون مواطن تقوية للسلوك اللغوى عند الجماهير وصحته

واستقامة استعمالاتهم له، ومحاولتهم الإبداع نحو السلامة اللغوية والرقى الدلالى.

ويرى بعض الباحثين فى التغير اللغوى أن التغير الصوتى عشوائى وخاضع للصدفة(٢).

وفقاً لتلك النظرية تحدث التغيرات فى أصوات اللغة دون وعى، وتكون بمثابة تحول صوتى تدريجى بعيداً عن النطق الأصلى، ويحدث هذا التحول التدريجى لأن المتكلمين يخطئون الهدف عن غير قصد، فهم عندما ينطقون صوتاً يكونون قاصدين هدفاً نموذجياً معيناً، ونظراً لأن الكلمات تفهم عادة حتى لو لم ينطق كل صوت على نحو متقن، فإن المتكلمين يستمرون فى عدم التدقيق التام لإصابة الهدف فى كل وقت اعتماداً على التسامح الذى يلاقونه من جانب المستمعين، الأمر الذى يؤدى بالمتكلم إلى أن يكون متهاوناً فى الوصول إلى هدفه فى معظم الأوقات(٣).

وكلام المرء يتغير تدريجياً عبر السنين فى اتجاه أولئك المحيطين به، وذلك كما يتضح فى كلام الريفى الذى أتى إلى الإسكندرية منذ فترة طويلة.

ويتجه الناس غالباً إلى تقليد النموذج أو القدوة سواء فى الموضة أو التقليعات، ومن ذلك ما يقدمه التليفزيون والإذاعة من إعلانات وتعليق على مباريات وأغاني ومسلسلات تجعل المستمعين يقلدون الأداء فى مرحلة أولى، وفى المرحلة الثانية يوظفون ما سمعوه فى مواقفهم الحياتية، وفى المرحلة الثالثة يبتكرون مواقف يستعملون فيها ما رأوه وسمعوه من وسائل الإعلام.

هـ- إشكالية البحث :

خضوعاً لمبادئ شيوع الاستعمال اضطر مجمع اللغة العربية القاهرى إلى قبول بعض الصيغ الصرفية التى عدت مولدة نتيجة لكثرة استعمالاتها، وإذا ظلت وسائل الإعلام على طريقتها فلن يتوقف المجمع عن قبول كل ما

يشيع استعماله، والواجب أن يتحرك المجمع فى اتجاه وسائل الإعلام ليصحح مسارها ويضع لها البرامج الكفيلة بذلك، وأن تتاح له السلطة الكاملة لتعديل هذا المسار بدلاً مما هو عليه من إقرار ما تشيعه وسائل الأعلام وهى لا تتوقف عن ذلك.

وفى العصر الحديث أقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة صيغاً كان الصرفيون العرب قديماً يعدونها أخطاءاً، وذلك بسبب انتشارها بين المثقفين، وذلك مثل الصيغ المنسوبة : طبيعى، وبديهى، ورئيسى، وكانت الصيغة الأصلية لها طبعى، وبدهى، ورأسى، وذلك لأنه عند النسب إلى وزن (فَعِيلَةَ) نحذف ياء (فعيلة) ما لم تكن مضعفة أو معتلة[٤].

وهذا التحول يعد من قبيل عمل القياس فى اتجاه زيادة الصيغ الأكثر قياسية على حساب الصيغ الأقل قياسية، وهو ما يكشف كذلك عن قوة التغير اللغوى، الأمر الذى دفع المجمع إلى التسليم به وإدخاله فى صلب نظام اللغة العربية الفصحى[٥]، والأكثر من ذلك أن تعبيرات أخرى حديثة وردت وفقاً للصياغة الأحدث ولم يصبح من المستساغ ورودها حسب الصياغة الأقدم كمشوار ومشاوير وكونت طائفة الكلمات التى تضم : طربوش وطرابيش، وطقطوقة وطقاطيق، وكنبوش وكنابيش وهلم جرا.

وقد أصدرت مجلة العربى هدية مع عددها الشهرى بعنوان «أضواء على لغتنا السمحة»[٦]. اكتظ بالعديد من المفردات والتراكيب والأوزان العامية، وعرض الموضوع على أنه من الاتساع ومن سماحة العربية، ولكن إلى أى مدى ستكون العربية سمحة فى قبول العامى والهجين والمبتذل فى جميع مستويات استعمالات اللغة.

فجمهور الإسكندرية يتلقى الإعلانات التليفزيونية والتعليق على مباريات كرة القدم وبعض البرامج التى تهدف إلى الإصلاح الاجتماعى من

المونولوجات والأعمال الفكاهية التى تقدم فى برامج أُعِدت لهذا الغرض، أو من خلال حفلات أضواء المدينة أو المسرحيات.

ناهينا بالأغانى قديمها وحديثها والتى صارت أكثر ذيوعاً وانتشاراً من خلال طبعها على شرائط الكاسيت أو تقديمها من خلال شبكات الإنترنت.

وقد أدَّت هذه الألوان من البرامج إلى مجموعة من الانحرافات فى السلوك اللغوى لمواطنى الإسكندرية شملت مستويات اللغة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، حتى إن مطربى هذه الإذاعة مثل إبراهيم عبد الشفيع وإكرام وحسان شرارة وبدرية السيد لا ترقى مستوى أغانيهم ولغاتهم وألحانها إلى ما تقدمه الإذعات الأخرى .

٢- أ- لغة التعليق على مباريات كرة القدم وأثرها فى المصطلحات وأبنية الأسماء والألقاب :

تأخذ رياضة كرة القدم لوناً من التعصب والعنف فى بيئتنا؛ ولمعالجة هذه الظاهرة اعتادت الإذاعة أن تقدم للمستمع ألواناً إذاعية تحث على الخلق القويم، ونبذ التعصب والتخلق بأخلاق حسنة، وأن يكون التشجيع للفريق هادئاً مهذباً غير مصحوب بالألفاظ النابية، ومن ذلك مونولوج تؤديه (ثريا حلمى) :

(صفر صفر ⇑ صفر يا حكم سنتر سنتر ⇑ وألعب يا بطل) (فسنتر) تستعمل فعل أمر، وهي من الكلمة الإنجليزية (Center) ولكن لأن المباراة تبدأ من وسط الملعب أى فى المركز استعمل المعلقون هذا الفعل بل أدخلوا عليه أداة تعينه للاستقبال (حيسنتر)، أى يستعد لبدء اللعب ومثل (شاط) و(حيشوط)، ومنه قالت العامة (جتك شوطة) وهو دعاء عليه وليس له، أى أصابتك مصيبة أو داهية(٧). كما تؤدى الفنانة صباح أغنية تشبه المونولوج

وتحث المشجع على عدم التعصب فتقول :

(انته أهلاوى؟ ولا زملكاوى؟ الاتنين حلوين الاتنين طعمين، محتارة أشل مين، ولا أشيل مين جوه عيونى) وهذه الأعمال الإذاعية تحرص على سلامة أحد الجوانب وهى الخلقية، وتهدم الركن الآخر وهو الأداء اللغوى، فالمخالفات التركيبية تظهر فى استعمال أسلوب الاستفهام استعمالاً خاطئاً حيث حذف من التركيب همزة الاستفهام[٨] التى تميز التركيب، ولم يستعض عنها بالتنغيم نظراً لتدخل اللحن والآلات الموسيقية التي لم تترك مسافة زمنية للمطربة، لكى تعطى النبر والتنغيم دورهما فى تمييز الأسلوب[٩].

والأصل (أأهلاوى أنت؟!) ومثله (أزملكاوى أنت!) كما نصبت لفظ (الاتنين) بالياء والأصل (الاثنان) كما استبدلت اسم المفعول (محتار) بالفعل (احترت) أو (حرت) أو (أننى حائرة) كما تطور عندها الفعل (أشيل) عن (أحمل) و(جوه) عن (داخل)، أو أن يكون التركيب بعينى بدلاً من (جوه عيونى).

وغنت مها صبرى أغنية كاملة جعلت مطلعها والكورال يرددون (فيها جون فيها جون) و(جون) محرفة عن (Goal) الإنجليزية أى هدف، وفى الاطار نفسه أدى ثلاثى أضواء المسرح – وهم الضيف أحمد وسمير غانم وجورج سيدهم – استعراضاً غنائياً عن رياضة كرة القدم (أحمد ⇑ يا صالح ⇓ ندراً عليه لوجبت الجون، لأروح أتجوز، وأجيب المأنون، وأرش الملعب سكر ولمون) (أحمد يا صالح) والمقصود (يا أحمد بن صالح) فخذفوا (ابن) من التركيب واستعملت أداة النداء (يا) بدلاً منها، و(أتجوز) منحرفة عن (أتزوج) والتاء أدغمت فى الجيم وضعفت الجيم، و(أجيب)[١٠] تحولت عن (أجئ بـ) ، و(لمون) محرفة عن (ليمون).

١- مصطلحات مستمدة من اللغات الأوربية :-

تأثر الناس فى تعاملاتهم اليومية بمصطلحات كرة القدم فحين يريدون أن يعبروا عن تحقيق أى أمر فإنهم يستعملون (فى الجون) و(فى التمانيات) (وفى السكس يا رد) (وفى الـ ١٨) وقد لاتكون هناك علاقة بين الموضوع وكرة القدم، والتعبيرات السابقة تقابل فى الاستعمال العربى تعبير (أصاب المحز).

وعن دور الإعلام فى تحقيق مستوى صوابى فى الاستعمال اللغوى بحث كتبه دكتور محمود فهمى حجازي فى مجلة الملتقى العربى تحدث فيه عن مزايا وسائل الإعلام بأنواعها فى التثقيف اللغوى، كما تحدث عن الجوانب السلبية التى يمكن أن تلحق بالمتلقى خصوصاً فى مواد الإعلانات والإبهار التليفزيونى فتنوع المواد المقدمة بين أخبار وأحاديث وتعليقات من جانب ومسلسلات وحوار من جانب آخر جعل قدراً من التنوع مسموحاً به.

وأخذت أكثر الإذاعات بهذا التوجه، وبدأت فى إعداد لغوى للمذيعين ومقدمى البرامج تتزايد أهميته بمضى الوقت، ولكنه يقتصر عليهم، ولم يصل بعد إلى موقف عام يتمثل فى سياسة لغوية معلنة[١١].

وكان هناك معلّق رياضى – يرحمه الله – يدعى أحمد عفت، وكانت له لازمة فى استعمال تركيب النداء استعمالاً خاصاً موظّفاً فى الدهشة والعجب مع الاستنكار، وذلك عندما تقترب الكرة من إصابة المرمى وتحقيق الهدف ثم تنحرف فلا تصيب المرمى فيذكر قبلها عدداً من الجمل ثم يعقبها بتركيب نداء (ويسّلام) بدلاً من (يا سلام) وهى تنطق على هيئة مقطعين الأول منهما هو الكلمة الإنجليزية (yes) + (سلام) – أى يا للعجب، كيف لم يتحقق هذا الهدف الأكيد؛ وذلك برفع الصوت وتتابع المفردات السابقة على هذا التركيب من المعلّق (مشى ورفع وشاط وترُد تانى ويسّلام) وكانت هذه

لازمة من لوازمه المميزة بحيث أن المستمع حين يسمع الجمل الأولى التى تسبق تركيب النداء، يعلم أن الكرة لن تصيب الهدف فإذا ما سمع كلمة (ياسلام) أدرك أن المحاولة قد فشلت، وأن الكرة لم تصب مرمى الخصم، والظاهرة الصوتية المحققة فى هذا التركيب من هذا المعلِّق هو تقصير حركة حرف النداء بحيث يمكن الاستغناء عن الألف مع تضعيف السين ونبر الياء فيما يشبه ما تحققه الواو القالبة فى الأفعال العبرية المعتلة حيث تدخل الواو فتجذب النبرة إليها، ويحذف حرف العلة من الفعل المعتل فمثلاً (قام) تصبح (و يّقُمْ) أى (لم يقم)، غير أن الشباب من مشجعى الفرق الرياضية يوظِّفون هذا الاستعمال فى السخرية من تصرفات بعضهم معهم، وغالباً ما يكون الهدف المزاح وإضحاك الآخرين. ويوظفون هذا الاستعمال بالملامح الصوتية نفسها فى السخرية ممن يسمعون منه رواية لايصدقونها. ومن المعلقين الذين ظلت الجماهير تردد ما أُثِر عنهم مثل محمد لطيف واللواء على زوير ومحمود بكر وإبراهيم الجوينى وعلاء الحامولى، وهؤلاء هم الجيل الأول من المعلقين، وجاء جيلٌ ثان يترسم خطى الأوائل بالملامح الصوتية نفسها والمصطلحات ذاتها منهم ميمى الشربينى ومجدى عبد الغنى وأحمد شوبير ومصطفى الكيلانى ومدحت شلبى والحكم الدولى محمد حسام الدين واللاعب إبراهيم يوسف، ولكل معلق جملة يلتزم بها فى تعليقه ويعرف بها فالمعلق مدحت شلبى يقول (ها الله ها الله حلوة والله) (بتفخيم اللام)، أما الحكم محمد حسام الدين يستعمل (جوه الجوووول) مع إطالة حركة الجيم نحو الواو أقصى قدر ممكن من الطول (جوول وجوول وجوول وجوول)، أما المعلق ميمى الشربينى فهو مبتكر دائماً وتعليقاته مستمدة من الأحداث الجارية ومن آخر التطورات التكنولوچية فعلى سبيل المثال يقول هذا صاروخ سعودى من إنتاج سعيد العويران نجم السعودية أو هذا هدف التوقيع طاهر أبو زيد، ومحمد لطيف (الكورة أجوال).

أما مصطفى الكيلانى فيقول (يا خبر أبيض) + (دى مش كورة دى مزيكا) وقد تحولت هذه الجمل إلى إعلان تجارى للمياه الغازية. وحمادة أمام عند تحقيق الهدف يروى عبارة على لسان الهداف فيقول (طاهر أبو زيد) بيقول للحارس هاتها من الشبكة)، ومما يتردد على ألسنتهم من مصطلحات ليست عربية الأصل مثل (Through) من خلال (بينية)، Out (بالخارج)، Fowl (ارتكاب خطأ)Draw (تعادل)، Final (نهائى)، Semi Final قبل النهائى، Kard كرت والباصا أى يمرِّر من Pass والجمع باصات، One Two (خد وهات) وجمعت على (وانتوهات)، Press أى ضغط وContar attac (كونتر أتاك) أى (هجمة مرتدة) و pass long أى (تمريرة طويلة) و (عمل سبرينت على الكورة) Sprint (أى اتجه إليها بسرعة خاطفة)، و ع Line و (ع اللين) أى الخط، man to man (مراقبة الخصم لخصمه)، Defince دفاع، أوف استركشن advantage play ويقصد بها أن يعترض لاعب لاعباً آخر، (إتاحة الفرصة)، Dangrous play لعبة خطرة، right (دع الكرة)، جول كبير gool keeper (حارس المرمى)، والكوتش والهاترك وفيرود Farword أى (المتقدم)، و(الليبرو) آخر لاعب أمام حارس المرمى، و(بلانتى) المحرفة عن الإنجليزية Pinalty ومباراة match وتنطق مطش، وتوسع فى استعمال هذه المفردة لدى النساء فيقلن (عندى مطش غسيل) و(عندى مطش تنضيف)، وتقول المرأة لأبنائها (لما ييجى أبوكم أنا ليه معاه مطش) وتقول للأخريات (عملت مطش أنا وجوزى امبارح) ، (الرى فرى) أى (حامل الراية) واختصرت إلى (رف) وهى كلمة إنجليزية عوملت معاملة الأسماء العربية عند ترخيمها ولكنه ترخيم لغير المنادى، وأجاز النحاة الترخيم فى غير النداء، لكن الجمهور وضعها فى جملة موقعة لتناسب لغة التشجيع فى المباريات فقالوا (شيلو الرِّف شيلوا الرِّف) عند الاعتراض على قرارات حامل الراية التى تبدو غير صائبة من وجهة نظر الجمهور والمشاهدين، وعند اعتراض أحد لاعبى الفريق الخصم

أو مدرب الفريق الخصم (حيعيط .. حيموت .. حيقلد الكتكوت). ويتسم تعليق أشرف شاكر بأنه يستعمل المصطلحات السابقة بلغتها الإنجليزية فى تركيب الجملة العربية بالرغم من وجود مقابلات عربية لهذه المصطلحات.

وكان البرنامج العام يخصص (١٠) دقائق يومياً لإذاعة أخبار مباريات الكأس والدورى العام، وكان الإذاعى فهمى عمر مكلفاً بتقديم هذا التعقيب، وكانت له لازمة فى نهاية التعقيب، (والفريق يحتاج للصعود إلى الدورى الممتاز أربع نقاط، وهو بهذا يحتاج إلى معجزة ونحن فى عصر خلا من المعجزات). فأثرت عنه هذه العبارة، ناهينا بأنه كان يقدم التعليق كاملاً بلغة عربية فصحى على حين أنَّ المعلقين يعلقون على المباراة الواحدة لمدة ساعتين، ويقام فى اليوم الواحد ما يقرب من (٤) مباريات يستعمل فيها المعلق ضروباً شتى من الرطانات والعامية والإنجليزية مثل (الكورنر)، و(دائرة السنتر)، و(اللاين مان)، و(الباك)، و(الباك لِفت)، و(الباك رايت)، و(الإنسايد الشمال)، و(الوينج اللايت)، و(الوينج لِفت) و(الهاف تيم)، و(الوقت الضايع) و(بيلعب فى الوقت الضايع) و(الجون) التى انحرفت عن (جول) والتى يرمز بها إلى (المرمى) مرة و(إلي حارس المرمى) مرة أخرى، بالإضافة إلى أنها تستعمل للهدف، وهى ألوان من المجاز المرسل، و(شاطها لُب) وشاطها اسكرو (Screw) ، و(شاطها فى المقص)، (هاى هاى يا سلام) ، والريف رى ، والفيڤا، والحقيقة أن هذه المصطلحات الأجنبية جميعاً تحتاج إلى وضع مصطلحات عربية بديلة من ناحية، كما أن المعلقين يحتاجون إلى دورات إعداد وتدريب لغوى من ناحية ثانية.

ولابد من أصول مهمة فى التعليق الرياضى أشار إليها الإعلامى فهمى عمر فى ندوة رياضية على شاشة القناة الثانية، وليت معلقى كرة القدم يقتدون به، وليت التليفزيون والراديو يذيعان تلك الأقوال لفهمى عمر من وقت إلى آخر ولا بأس من أن يجرى طبعها وتوزيعها.

إذ يجب على المعلق مراعاة أصول اللغة المحترمة والأسلوب اللائق أثناء التعليق ولا يستعمل التعبيرات السوقية التي يجب ألا يجرى بثها من أجهزة الإعلام!

فالمعلق قدوة فإذا تسلل النشاز إلى حديثه سيطر النشاز على الجميع: اللاعبين والجمهور والكلام الذى لايصح قوله يصبح له تأثير سلبى على المتلقى وعلى المباراة خاصة بعد أن أصبحت الكرة هى متعة الناس.

٢- الأعلام الأسماء والألقاب والكنى :

أدى توسّع وسائل الإعلام المسموعة والمرئية فى نقل المباريات المحلية والدولية خصوصاً المسابقات التى تحظى بإقبال جماهيرى كمباريات كأس مصر والدورى العام وكأس الأمم الإفريقية والدورات الأولمبية وكأس الأمم الأوربية وكأس العالم من مواقعها إلى ظهور بعض الألقاب وأسماء الأعلام المختلفة عما عهدناه فى بيئاتنا العربية وأسماءنا فتردد اسم بيليه وزيكو ومنه زيكا حتى أن من اسمه زكريا أو أبو زيد سُمىَّ بـ زيكو وزيكا، وإن لم يكن لاعباً للكرة فقد يكون طالباً أو عاملاً فى مصنع أو بائعاً، وظهر اسم بيبو لقباً للاعب محمود الخطيب، وتوسع الناس فى تلقيب اللاعبين الناشئين بهذا اللقب كما لقبوا أبناءهم به، كما أن اسم مارادونا أصبح واسع الانتشار بين الناس فكل من أجاد فى صنعته أو حتى دراسته يلقبونه بمارادونا، وكان هناك هدَّاف لكأس العالم ١٩٧٨م اسمه (كامبز) سمَّى به الناس أولادهم لكنهم أبدلوا الزاى ظاءاً، وتخلصوا من الألف فأصبح (كمبظ) وتحول وليد صلاح الدين إلى (ليدو) وصار هذا اللقب مستعملاً لكل من تسمى بوليد، و(شرِف) الذى تحول عن (شريف) وأدت الرغبة فى وضع أسماء شهرة للاعبين إلى ظهور بعض الألقاب الجديدة، والتحريف فى الأسماء المعتادة فسمعنا أحمد كشرى، ورمضان ماريكا ورضا سيكا،

والمجرى للاعب السريع مثل مصطفى عبده، و(البلدوزر) لصاحب البنيان القوى مثل مجدى عبد الغنى، والمدفعجى لمن تميز بالتصويب القوى على المرمى وأبو جريشه وأبو غيده وأبو حباجة والكأس وريعو، وزيزو لعبد العزيز وميدو لعبد الحميد، وقلة الضظوى، ومختار التتش، وعكننة، والسيد بازوكة، وبيكنباور، وكوارشى، وكولو بالى، كبارة، كمارا، كيير، الديبة، كاتو، ألضو، شطة، بابا نجيدة، خنتو، ريڤيلينو، ديستفنو، زقلط، بوشكش، حمص، السقا، الشاطر، زلط، أبو رجيلة، الفناجيلى، جلاب، خربوب، خشبة، كمونة، نخلة، العجوز، سعفان الصغير، البورى، البلعوطى، كوتى، وسكوتى، وكاريكا، زينجا، زاجالو، ميلا، شيكو، دونجا، كابنوجا، الزنجيرى، تَمْبُكًا.

ب- روافد لغة الزفة الإسكندرانى من الجمل والعبارات : تعتمد الزفة الإسكندرانى على عنصرين هما الجمل القصيرة وما يشبه الكورال من الجماهير تردد هذه الجملة أو تردد جملة محورية أخرى تستمر على طول الزفة، أما الجملة القصيرة الأولى فإنها تتغير، والعنصر الثانى هو الإيقاع الذى لا تصحبه آلات موسيقية، وإنما يعتمد على آلات مثل الطبلة والدفوف بأنواعها، ولذلك استفادت الزفة بالدرجة الأولى من مقدمات البرامج والتمثيليات الغنائية والمونولوجات التى تتسم بقصر الجمل والإعلانات بأنواعها جميعاً، وربما استفادت من عنوانات بعض البرامج مثل (حول العالم لفينا) لاى .. لاى .. لاى .. ليلاه من البرنامج التليفزيونى (حول العالم)، أو (إحنا شباب الترافولتا)، (وترافولتا) نجم سينمائي استعراضى غنائى وهو (جون ترافولتا).

ولا يشترط فى جمل الزفة أن تكون مفهومة أو متناسقة، وإنما تعتمد على عنصرين : أولهما درجة شيوع الجملة على ألسنة الناطقين حتى تحظى بالتردد من ناحية، وتجتلب المارة فى الشوارع من ناحية ثانية لتكبر الزفة، ومن هنا أتتت التسمية زفة إلى(لمة) أى أنها جامعة للناس، أما العنصر

الثانى : فهو أن تكون الجملة من اللغة النشطة أى التى يكثر تداولها وليست الخاملة التى فى بطون الكتب، ومن ذلك أنهم يستعملون زفة بلا عبارات مثل (إيهىء إيهىء) بالكسر، (آهأ آهأ) بالفتح، أُوهوء أُوهوء) بالضم، واستثمر مصطفى قمر ذلك فى مطلع أغنية له (إيه إيه آه آه لوسألونى) كما استثمر زفة خاصة بأبناء النوبة الذين يقطنون منطقة العطارين وشارع شريف والمنشية الصغرى ومحطة مصر التى تقول (الليلة دوه ولازم نرضى بالمقسوم والمقدر .. ومعانا شوكة للكنيش ومعانا ماشا للحشيش والليلة دوه ولازم نرضى بالمقسوم والمقدر) (بنطق القاف همزة) ، وغالباً ما تكون هذه الليلة ليلة الزفاف طورها مصطفى قمر فى شريط كاسيت وجعل المطلع الليلة دوه ولازم نرضى بالمقسوم الليله ديّه) (وَطْخِينة عَامْلة رُفَيَّعة وَطْوِيلة عاملة قصيرة) بنطق القاف همزة ، على أن ينطق القائد (وَطْخينة) فتردد المجموعة (عاملة رُفَيِعة) وينطق (وَطْويلة) فتنطق المجموعة (عاملة قُصَيّرة) - بنطق القاف همزة - ورْفيعة وَقْصيَّرة صيغ تصغير، والانحراف فيهما بالتعديل فى نظام الحركات بما يغير البنية الصرفية عن أصلها رفيعة وقصيرة، ويكملون (الحاجة قايمة - بنطق القاف همزة - م[١٢] الصلا طرحتها بيضة منوّرة).

ويستعملون (هيه إيه مارادونا، البنت بصّة م البلكونة) و(تنظر) تغيرت إلى (بصّة)، كما تغيرت شرفة إلى (بلكونة) وهى كلمة أوربية، ومارادونا هو (دييجو مارادونا) وهو نجم الكرة العالمى لكرة القدم، وMarlborow) (المارلبورو علبة سجاير، والحب جزمة جزمة قديمة) - بنطق القاف همزة - و(المارلبورو) هو نوع فرنسى من السجائر، أما (جزمة) فالمقصود بها حذاء.

وهذه العبارات والجمل القصيرة التى تحظى بالشيوع مصدرها بعض الفنون كالمونولوج والأوبريتات وبعض العبارات المسرحية والأغانى الفكاهية القصيرة التى تمزج بين العربية والإفرنجية التى سنعرض لها على النحو التالى :

١- لغة المونولوج :

من البرامج الفكاهية ما يقدم فى البرنامج العام تحت اسم (خمسة لقلبك) وهو برنامج يومى مدته خمس دقائق، يذاع فى الثامنة والنصف ويعتمد على تسجيلات من حفلات أو مسلسلات أو مشاهد من أفلام ومسرحيات ومما يقدمه مسامع لأبو لمعة الأصلى والخواجة بيچو، ومن عبارات أبو لمعة المشهورة (الكدب خيبة وأحاديث أبو لمعة كلها كدب، فلو عُدِّلت الجملة المأثورة إلى (الصدق منجاة) لأسهمت فى استقامة السلوك اللغوى، لكن الجماهير أبدعت فى الإسفاف، وحولت التركيب إلى قول مأثور (الكدب فى الرجال خيبة وفى الحريم وكسة) كما انتشر لقب (بيچو) فى أوساط الشباب. وقد حدث التغير فى السلوك اللغوى فى عمومها عن طريق الهزل والكوميديا والفكاهة؛ ومن ذلك لون المونولوج الذى يعمد إلى الانحراف باللغة حتى يحظى بإضحاك الجمهور، وقد تخصص فى هذا اللون كثيرون منهم على سبيل المثال (شكوكو) الذى كان يرتدى زياً يثير ضحك الجمهور قبل أن يتلفظ بعبارة واحدة ، وكان يلجأ إلى الانحراف بلغة الأغنيات سواء أكانت أجنبية أم عربية، ومنها قصيدة قارئة الفنجان للشاعر نزار قبانى، والتى غناها الفنان عبد الحليم حافظ ومطلعها :

جلست والخوف بعينيها	تتأمل فنجانى المقلوب
قالت يا ولدى لا تحزن	فالحب عليك هو المكتوب

والتى حرفها شكوكو فقال :

(قارئة الفنجان بصتلى فى صحن الفنجان، قالت يا ابنى لاتحزن)

والانحراف يتضح من مقابلة جمل العملين فى (بصتلى) التى انحرفت عن (تتأمل) و(صحن) التى انحرفت عن الفنجان، وانحراف بنية (تِحزن) من تحزن وهو تعديل فى نظام الحركات أدى إلى انحراف الصيغة عنها فى

أصل الاستعمال، ومما صنعه فى الأغانى أصل الاستعمال، ومما صنعه فى الأغانى الإنجليزية أغنية مطلعها :

Cha .. La .. La.. La.. Who .. Oh .. Oh .. Dancing .. in the Sun.

فاستبدل شكوكو اللفظ الإنجليزى Who .. Oh .. Oh بما يناظره إيقاعياً من اسمه «شو كو كّو» فقال (شل لا لا لا شوكو كّه)، ومزج الإنجليزية (Dancing in the Sun) شوكو كّو ، ثم أورد جملاً محالة فى عرف الاستعمال اللغوى بحيث يورد الفعل دالاً على المستقبل (نرقص) ويورد الظرف دالاً على الزمن الماضى (أمس)[١٣] ، و(نرقص تحت الشمس لِحَدْ ما يبقى أمس كدنا العزول يا ياه ويطقوا يطقوا يطقوا ويطقوا!) (بنطق القاف همزة)، فالانحرافات الصوتية متكررة فى القاف التى تبدل همزة واستعمال (لحدّ) بمعنى إلى وكأنها ظرف للغاية وهى مكونة من (إلى + حد).

ولو عدنا إلى الأغانى الفكاهية أو المونولوجات التى كان يؤديها إسماعيل يس وشكوكو وأحمد غانم وغيرهم والسيد الملاح لوجدنا أن المونولوج الاجتماعى بخاصة يقتبس معناه من مضمون بيت شعرى عربى فصيح كأن يكون المتنبى أو أبى تمام أو البحترى أو غيرهم من أعلام الشعراء غير أن مستوى اللغة يظل مستهجناً وقد تكون هنا ضرورة معينة وهى استثمار المعنى الخلقى القديم فى التربية الخلقية والاجتماعية لفئة من البسطاء قد لا يعرفون قيمة تحديد النسل أو أضرار زواج الأقارب أو الإسراف أو حب المظاهر أو غيرها من المعانى الخلقية والاجتماعية الحميدة.

وقد يكون الهدف من المونولوج الترفيه والإضحاك فحسب، فيلجأ كاتب المونولوج إلى مسخ بيت الشعر بحيث يخرج معناه مضحكاً ولغته مُسِفّة فمن أبيات المتنبى التى مسخت فابتذلت لغتها ومعناها :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم
وتأتى على قدر الكرام المكارم

الذى صار :

على قدر أهل الفرح تطهو المطاعم
وتحشى على قدر الضيوف الحمائمُ
واستعملت (عزائم) على أنها وليمة .

ومن المونولوجات الشهيرة ما قدمه عمر الجيزاوى من أعمال عديدة نذكر منها :

اتفضل ⇑ قهوة ⇓	أنـــا متشكــر ⇑
اتفضل ⇑ قهوة ⇓	كتـــر خيـــرك ⇑
اتفضل ⇑ قهوة ⇓	أنا مش فاضى ⇑
اتفضل ⇑ قهوة ⇓	عندى قضيـــة ⇑
اتفضل ⇑ قهوة ⇓	فى الكليـــــة ⇑
اتفضل ⇑ قهوة ⇓	لـسّـه طـفحـها ⇑

(ولسَّه طفحـها) لا تتناسب مع ما يؤكل ويشرب ولكنها تستعمل فى بالوعات الصرف الصحى، كما تغيرت (اتفضل) عن (تفضل)، وقد أجيزت فى الإذاعة، والناس أبدعت فى هذا اللون فيقول شخص إذا دُعِّى إلى طعام أو شراب (لسه رميها) وهى لا تستعمل إلا لفلتر السيجارة وهذا كفر بأنعم الله.

ومن المونولوجات التى ذاع صيتها وترددت على ألسنة الناس لتمييزها باللهجة الصعيدية :

يا سلام على طعمك يا سلملم

خد الكوباية بمليم
دى حلاوتك م العسل الصافى
دى حلاوتك شفا وخمير
العرقسوس تلج إلع إلع
عشطان تعاله اشرب
خد منى كوباية
العرقسوس تلج
فى القدرة وياية
جرب ودوق جرب
النبى تيجى إللع إللع إحياة أبوك إللع إللع
أنا برضه أخوك إللع إللع
تعه نفعنا إللع إللع
تعه شجعنا إللع إللع
إِخسى عليكِ

وقد اعترت لغة المونولوج مجموعة من التغيرات اللغوية فى المكونات : (سلملم - بمَلّيِم - حلاوتك - دوق - كوبايّة - عشطان - تَلّجْ -- وياية - النِبى - إللع - إحياة - برضه - إِخسى - تعه). تغيرت (سلام) إلى (سلملم) بحذف الصائت الطويل بين اللام والميم وزيادة المقطع (لم)، وقد تغيرت بنية (ملِيم) إلى (ملّيَم) ، وعند إضافة الضمير إلى حلوى تصبح (حلواك) لكنها تغيرت إلى (حلاوتك) كما تغير فعل الأمر (ذق) إلى (ضوق) مع نطق القاف همزة ، كما تغيرت (كوب) فى حالة المفعولية إلى (كوبّايه) ويبدو أنه لونٌ من التصغير، كما حدث قلب مكانى بين الشين والطاء فتحولت (عطشان) إلى (عشطان)، كما تغير الفعل الثلاثى المزيد بالهمزة (أثلج) إلى

مضعف العين مع إبدال الثاء تاء فأصبح (تلّج) ، كما استعمل (ويايه) فى مقابل (معى)، ولا تستعمل (وى) إلا اسم فعل للتعجب كما فى بيت عنترة:

وَلَقَدْ شَفَا نَفْسِي وَأَبرأ سُقْمَهَا   قيل الفوارسَ وَيكَ عَنتَرَ أَقْدَم،

واستعملت الهمزة المكسورة فى (النبى) بدلاً من حرف القسم (الواو) أو (الباء)، ومثلها (إحياة) أى (وحياة)، والتعريف من علامات الأسماء لكنه دخل علي حرف النفى (لا) الذى تحولت همزته إلى العين فأصبح (إللع)، كما استبدلت الحال أيضاً بـ (برضه)، واستعملت (إخسى) بمعنى اسم فعل، الغرض منه اللوم والعتاب، وتشيع عند الجمهور بدون إضافة ياء مشددة فى آخرها فتصبح (إخس) ويبدو أنها من (خسئت) غير أن السين فُخمت إلى الصاد، وتقدمت الهمزة فأصبحت (إخس)، و(تعه) اسم فعل رُخم فى غير النداء باجتزاء معظم الكلمة وهى (تعالى).

٢- لغة المشاهد المسرحية:

وفى المسرحيات أدت بعض المشاهد الكوميدية إلى ابتذال بعض الكلمات وتحول دلالتها من صيغة الاحترام إلى الهزأ والسخرية، ومن ذلك كلمة (حضرة) التى تسبق الصفة فيقال للناظر (حاناظر)، لكنّ الفنان سعيد صالح فى مشهد من مشاهد مدرسة للمشاغبين (حا الناظر النبطشى) فالصفة (النبطشى) غالباً ما تكون للممرضة أو للجندى، وهما بالطبع أقل شأناً من مديرا لمدرسة، واسم الصوت (حا) استبدل بحضرة، واسم الفعل يقال للحمار، ومثله فى مسرحية (ريا وسكينة) يقوم الفنان أحمد بدير بدور شرطى بدرجة (صول) فيقول له أفراد الممثلين بالمسرحية (حا الصول عب العَال)، واختيار اسم العلم فى هذه المسرحية يقصد به أيضاً السخرية من حيث تأليف الاسم مع اسم الأب مع اسم الجد (عبد العال عوف عبد العال الجرجاوى) أضف إلى ذلك اجتزاء كلمة (عبد) إلى (عب)، وليس هناك لون من الترخيم فى المنادى المضاف مع حذف الألف واللام فى (العال) فيصبح (عب عال) ثم يتحول اسم العلم إلى ما يشبه التركيب المزجى (عب ع الله)،

وقد جعلوا عوض (عوض الله) وفرج (فرج الله)، بل إنهم جعوا رجب (رجَبُلة(بضم الباء، وهو تطور غريب فى النزوع نحو الصعوبة فى النطق. وليس هناك قاعدة مطردة فى ميل الناطقين إلى استعمال الأسهل نطقاً من الحروف والحركات، وإنما هى فرضية يبدو أنها جربت على جماعة من الناطقين لكن لا يمكن تعميمها فى المناطق المفتوحة أى المدن الكبرى كالإسكندرية التى تضم مجموعة من الوافدين من محافظات الصعيد والوجه البحرى والصحراء الغربية فى اتجاه مرسى مطروح، فالنزوع إلى السهولة والجهد الأقل يعد علة مفترضة لها جذورها عند كثير من الباحثين إلا أن المتحضرين لا يؤدون – بسبب الكسل المتأصل فى الحضارة – حركات النطق القوية التى تتطلبها اللغات البدائية فى اللغات المتمدينة، وأنهم يتجنبون الأصوات الحلقية الصعبة، ويفضلون الأصوات السهلة نسبياً التى تصدر بعيداً عن منطقة الحلق إلى الأمام نسبياً من الفم[١٤]، والشأن نفسه يحدث فى الحركات من حيث النزوع إلى الضمة أو الكسرة.

وفى مسرحية (إلا خمسة) تقوم مارى منيب بدور سيدة تركية تحاول أن تنطق الفصحى، فتسأل الفنان عادل خيرى فيجيب (سواق) – بنطق القاف همزة، وهذا المسمع يتردد كثيراً حتى حفظه الجمهور، وصفة الانحراف هنا هى النزوع نحو تأنيث المذكر (أنتِ) والأصل (أنتَ) و(جاى) التى أصبحت (جاية) بمعنى (قادم)، وتشتغلى وأصلها (تشتغل) أى تعمل، و(سواقة) وتقصد (سواق) وأصلها سائق، ناهينا بكلمة (إيه) التى تستعمل بدل أداة الاستفهام (ماذا؟!).

وأحياناً تستثمر أسماء أعلام مرتبطة بالهزل فى بعض مشاهد مسرحية، فتتردد على ألسنة العامة عند تكرار المقام نفسه فى مسرح الحياة وواقع الناس، ففى مسرحية (مدرسة المشاغبين) استعمل طالبان مشاغبان علمين (باتعة) و(زغلول)، وصاغا منهما تركيبى نداء على أن يكون أحدهما وهو فى نعشه (خلى بالك م[١٥] العيال يا باتعة) بتقصير الصائت الطويل فى

(باتعة) فتنطق (بتعة) فيرد الآخر (على عينى يا زغلول) فأصبح العلمان (باتعة) و (زغلول) يمثلان موقفاً اجتماعياً خاصاً عندما يدخلان فى تركيب النداء مثل (برعى) و(على عوض) و(البرادعى) وأصبحت هذه التراكيب ملكاً مشاعاً للتلاميذ فى المدارس من الابتدائية إلى الثانوية، وتتردد على الألسنة فى الأسواق والبيوت، مع ملاحظة أن أبناء الصعيد تتغير عندهم الملامح الصوتية (يا باتعة) فيطيلون الصائت القصير فى الباء، ويسكنون التاء فتصبح (يا باتعة).

وهناك قانون فيزيائى يقرر أن الفلزات تتمدد بالحرارة وتنكمش بالبرودة حرفها عمداً سعيد صالح فقال : (يتحرحر بالحرارة ويتبربر بالبرورة) وصنع الصنيع نفسه فى مسرحية (المتزوجون) الفنان سمير غانم وذلك بأن حرف فى مصطلح بالإنجليزية (بروتين) حيث حرف التاء إلى طاء لتصبح (بروطين) لتحدث إيقاعاً مع كلمة (طين) فى العبارة (كُل بروطين وألعب فى الطين).

٣- لغة أغانى : فرانكو آراب :

أما الأغانى التى تأخذ مصطلح (فرانكو آراب) أى أنها خليط من الأفرنجية والعربية مثل أغنية عبد العزيز محمود (لوليتا) فيمزج فيها العربية بالإنجليزية بالفرنسية، فمما استعمله فيها بالفرنسية :

LL.. LL.. LLa Lolita

لَلْ .. لَلْلّلا ثم يمزج بين الإنجليزية والفرنسية فى :

My Lovely + donnz Sweata La Jolie Fillet Lolita و(لوليتا فتاة جميلة) ثم يمزج بين العربية والإنجليزية فيقول : البوليتيكا She Play With me ثم يمزج اللغات معاً في المقطع (شفتو بعنيّه oh oh ف إسكندرية آه آه صبح عليه إيه إيه) ثم يتبعها بمفردات صباح الخير فى

اللغات الأوربية كاليميرا Bonjour + Bonjourno + Calimera +
بونجورنو + بونجور Good Morning + My Darling يا حبيبى . ماى
دارلنج + جود مورنينج.

وفى مقطع آخر يمزج فيه العربية بالإنجليزية فيقول : عنى حوشوه يا
هوه What Shall I do .

والانحرافات عن العربية تبدو فى نطقه، البولوتيكا وهى نفسها الكلمة
الإنجليزية Politeces، وانحراف (شفتو)عن (رأيته)، وتحول حركة ضمير
المتكلم إلى تاء فى (عنيه) المنحرفة عن (عينىّ) و(صبّح عليه) المنحرفة عن
(حيّانى) و(عنى حوشوه) التى انحرفت عن (امنعوه عنى) أو (ليبتعد عنى)،
ويمزج الفرنسية بالعربية فى (Je le moi) + على بعده ما أقدرش) ويمزج
العربية بالإنجليزية (يعنى بحبه قوى too too much) وانحرف التركيب
(على بعده ما أقدرش) - بنطق القاف همزة -، عن (لا أتحمل بعده) كما
انحرف (يعنى بحبه قوى) عن (أحبه كثيراً).

واحتكاك لغات عديدة يؤدى إلى ظهور العالميات اللغوية أى ما تشترك
فيه اللغات جميعاً على السطح، ومن ثم تعج اللغات الهجينة بما تشترك فيه
اللغات جميعاً، وتظهر هذه الجوانب على السطح بخلاف اللغة الأساسية،
ومن ثم كانت اللغة التى أخذت عناصرها من مصادر عديدة تكون لغة
المستعمر مصدراً أساسياً فيما بينها، وربما لعبت العوامل المتضمنة دوراً
فى ميلاد اللغة الهجينة.

ونلاحظ أن اللغات الهجينة لايمكن أن تخترع عفو اللحظة، ولكنها
تأخذ فترة طويلة أثناء نشأتها، وهى ليست مجرد لغات أوربية مكسرة،
ولاتقوم على عناصر اللغة الأساسى، فهى تأخذ منها ومن اللغات الوطنية
الموجودة فى المنطقة، ومن لغات أخرى خارج المنطقة كذلك، وهى ذات نظام
منفصل هويته من ذاتها، وهى أسهل من حيث الاكتساب[١٦] .

ومن فيلم (الحب كده) شاع على ألسنة الجماهير (يا مصطفى يا مصطفى) والتى حرّفت الصاد إلى سين والطاء إلى تاء فأصبح (مِستافا) نتيجة الغناء بلهجة أوربية خاضعة لتلحين معين:

چيرى چاچيرى	چيرى چيرى دو
كومو لا صلصلة	بالبونبون
يا مصطفى	يا مصطفى
أنا بحبك	يا مصطفى
سبع سنين	فى العطارين
وأنا بحبك	يا مصطفى

وأغلب الكلمات التى تبدو أجنبية لا معنى لها، أما (كومو) Come فهى تقابل مثل بالعربية وهى فرنسية، أما صلصلة فهى عصير ثمار الطماطم، والبونبون نوع من الحلويات، وصنع عبد العزيز محمود الصنيع نفسه فى قوله (جيمس وابا وآه يانى ، كومو المربى وعجبانى) (فجيمس) علم أجنبى أما (وابا) فأتتت لتحدث إيقاعاً مع (المربى)، و(سبع سنين) أصلها (سبع سنوات) أما كلمة (سنين) فأتتت لتحدث إيقاعاً مع كلمة (العطارين).

وتخصص حسام حسنى فى هذا اللون من الأغانى، ومن أمثلة ما تعج به شرائطه (أنا بحبك وغيرك أنته نو بدى، تهجرنى ليه وتخلى حياتى تراجيدى).

وللفنان محمود شكوكو : (سترو سترو سترو لا لا هو هو هو صحيت م الساعة ستة وركبت البسكيلته ودورت ف كل حتة ملقتش غير أبوه سترو سترو لا لا هو هو هو) و (c'est) اسم إشارة بالفرنسية، و (true) الحقيقة بالإنجليزية.

وللفنان حسن عبد المجيد :

بنسوار بنسوار، جود أفترنون
أيام سورى يا حبيبى بردون
يا ميت مِسى على أحلى عيون
الحب جنون يا وله

أما محمد فؤاد فيقول :

أصل الخواجة بن مريكا
هو اللى بدع الشيكابيكا

وسعاد حسنى تقول :

شيكا بيكا وبوليتيكا ومقالب أنتيكا، ولا تحزن ولا تغضب واضحك برضه يا ويكا.

وتحول المقطع (شيكا) إلي لقب فاسم يستعمل للذكور (شيكو) وللإناث (شيكا منى) و(شيكا منص) و(تيكا أنص)، ومن ذيوع هذا المقطع استعمل اسماً تجارياً لبعض الحلوى وهى (شيكابون).

٤- لغة الإعلانات :

يلجأ التليفزيون إلى إقحام الإعلانات داخل عرض البرامج والمسلسلات والأفلام، أى أنه لا يقتصر على نوع من البرامج بعينه، بل فى المباريات ويلجأ المعلنون إلى أسلوبٍ خاص فى عرض إعلانهم وذلك بتخير المواقف الدرامية العنيفة التى تحظى باهتمام الجمهور وعنايته، فيطلبون تكرار تقديم الإعلان أكثر من مرة، حتى إن الجمهور بنفسه فى شهر رمضان ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م، شكا إلى الوزير صفوت الشريف من هذه الظاهرة، فأجاب بأن هذه ارتباطات لايستطيع التملص منها؛ لأن التليفزيون فى حالة تعاقد مع المعلنين وشركات الدعاية والإنتاج.

والحقيقة أن الإعلان لايذاع مرة واحدة وإنما يتكرر تقديمه أثناء العمل الدرامى الواحد حتى إن البرامج الثقافية والدينية التى تهدف لخدمة الجمهور يتحكم الإعلان فيها بتعهده بتقديم الجوائز الباهظة للفائزين، مما يجعل هناك ارتباطاً بين المعلِن والجمهور والبرنامج والتليفزيون لايمكن الفكاك منه.

وقد أسهمت هذه الوسائل بما لها من قيمة ودور فى تنمية اللغة لدى الجماهير فى ظهور لغة هجين من العربية، واللغات الأوربية كالإنجليزية والفرنسية أسهمت فيها الإعلانات مثل إعلان محل (كنتاكى) عن الوجبة المضعفة فتنطق بالعربية (ميجميل) وهى نفسها التعبير بالإنجليزي (Mega Meal) ، و(الميجا) هى وحدة قياس كهربية تتلازم مع (الوات) وحدة قياس الطاقة (ميجاوات) (Megawat) . والمقطع (Co) اختصاراً (Company) فتوسع الناس فى إضافة هذا المقطع لجميع الأسماء بلا استثناء مثل (صادقو) و(فاضلكو) و(إيمانكو) إلخ .، وهناك إعلانات متعددة عن المواد الغذائية والعصائر وأنواع اللحوم تعرف باسم منتجات (فرج الله) وقامت الإعلانات التجارية فى المواسم المختلفة وشهر رمضان بتحريف الاسم إلى (فرجللو) وحرّفت الجماهير أسماء بعض الأعلام على هذا القياس فجْعل عوض وعوضين (عوضللو) و(عوضللى) ولشعبان استعملوا (شعبلة) وسخرية من أى شخص (زعبلة القلة). كما انتقلت إلى الجماهير بعض الاستعمالات من لغات سامية كالعبرية دون أن يدرى أنها ليست من العربية فمن ذلك الإعلان الذى تقدمه إيناس جوهر فى إذاعة الشرق الأوسط عن حلويات (رويال سويت) الذى اختِير له لهجة ريفية خاصة إذ يقول الناطق (يا حلاوة يا با العمدة = هلهوطة ع الشاكالوطّة) فالتركيب (يا حلاوة) هو أسلوب تعجب ورد على هيئة النداء كما تطورت (يا أبى) إلى (يا با) بتسهيل الهمزة وتحويل ضمير المتكلم إلى ألف مع نبر الدال مع (العمدة) نبراً قوياً مع كسرها وسكتة عند المقطع المغلق (عُمْ)، أما الكلمة العبرية فهى

(الشاكالوطّة) حيث استعملت صيغة الجمع (لُطّ) وهى تنطق فى العامية (شوكولاتة) chocolata، وتزود الجمهور عن وعى بكثير من الألفاظ العبرية فى مسلسل (رأفت الهجان) مثل (أدون) أى (سيد) و(ليلة توف) أى مساء الخير، و(بقير توف) أى صباح الخير، كما أطلق الشباب بعضهم علي بعض لقب (سمحون) وهو شخصية من شخصيات المسلسل، وقلد الشباب أداء شخصية سمحون فى تركيب نداء شائع كان يردده كثيراً فى الخطاب وهو (حبيبى ...) فهو يصدّر عباراته دائماً بتركيب النداء الذى حذفت أداته (حبيبى أنا مقدرش) بنطق القاف همزة، أو (حبيبى مش بإيدى) وهى منحرفة عن (لا أستطيع) والجملة الثانية (ليس بيدى) والمقصود من التعبير (يا حبيبى).

وأحياناً تستثمر الأصوات التى نالت شهرتها عن طريق شريط الكاسيت مثل أحمد عدوية الذى أُنتِج له إعلان عن العطارة لخضر ويعرف الإعلان بـ (خضر العطار) : (من أسوان لراس التين، عارفين طبعاً عارفين، والشبر والينسون والفلفل والكمون، وعرفنه العنوان فين، ده فى الساغة والحسين، خضر خضر خضر العطار) .

وتغيرت (الصاغة) إلى (الساغة)، ونعرف ذلك إلى (عارفين طبعاً عارفين)، وأخذت عبارة (من أسوان لراس التين) لوناً من الذيوع والانتشار علي ألسنة الناطقين، واستعملت لمعنيين : الأول عند التعبير عمن ذاع صيته وشهِر بين الناس، والثانى : عند السخرية من شخص خامل الذكر لايعرفه أحد، وتلحين لغة الإعلانات مع قصر جملها يكسبها صفة الشيوع والذيوع والنسج على منوالها ومن ذلك إعلان عن النظارات الطبية لمحل صاحبه يدعى محمد سعد (محمد سعد شعار معروف يخلى اللى مبيشفش يشوف) فتغيرت (يجعل) إلى (يخلى)، وتحول التركيب من (لا يرى) إلى (مبيشفش)، وذاع استعمال (شعار معروف) مع اسم أىّ يعلم يراد السخرية منه.

وتميل لغة الإعلانات المسموعة منها والمقروءة والمرئية إلى مخاطبة نفوس المتلقين، ومحاولة تخطى أحكام العقل والمنطق، ومن وسائلهم فى ذلك الاعتماد على اختيار الكلمات التى لها صدى فى النفوس، لأن مثل هذه الكلمات تحقق لهم الغاية التى يسعون من أجلها، وهى التأثير فى المتلقين وجرهم إلى الأفكار والآراء التى يقدمونها، لاسيما إذا كان عرض تلك الأفكار والآراء عرضاً مجرداً يفتقر إلى الحجة المنطقية والبرهان العقلى، وهو ما يجعل التركيز على الدلالات الهامشية للتعبيرات اللغوية أداة مناسبة لتحقيق أغراضهم، وربما كانت هذه الطريقة أنجح الطرق الكفيلة بالنفاذ إلى اللاشعور الجماعى والعامل الفعال فى كسب الرأى العام. ومهما تكن سذاجة تلك الأفكار والآراء المقدمة من قبل تلك الوسائل الإعلامية، ومهما ينقص نصيبها من الصحة، فإن غناها العاطفى يدعم فرصها فى النجاح ويزيد من قوتها فى التأثير.

ومن مظاهر استعمال الكلمات العاطفية لأغراض دعائية ما يفعله مروّجو السلع التجارية حين يستثيرون خيال الجمهور باختيار الكلمات المناسبة للسلع المباعة، فكلما كان اسم السلعة مغرياً زاد الإقبال على شرائها، والعكس بالعكس، وقد أرجع أولمان النجاح العريض الذى حازت عليه آلة التصوير المعروفة باسم (كوداك) إلى اشتمال اسمها على صوتى الكاف اللذين يعبران عن طقطقة تلك الآلة(١٧) . وقد استثمر المعلِّنون الأسماء الشعبية والألوان الشعبية للأطعمة الشعبية ومن ذلك اختيار شعبان عبد الرحيم للإعلان عن الوجبة الشعبية المصرية الفلافل أو الطعمية على أحد ألحان أغانيه فيقول (فلافل المعلم ع المعدة يا ناس خفيفة) وهى منتجات الشركة الأجنبية (ماكدونالز) التى تختصر على ألسنة الناس وفقاً للغة الإعلان (فلافل ماك) ومثلها إعلان السجاد (ماك) الذي احتفظ الجمهور له بجملة شهيرة (ما شية معاك عندك ماك) فصارت الجملة من الشيوع والذيوع بحيث استعملت لكل من يراد أن يُقال له إن أمورك تسير على

مايرام.

ومن هذه الإعلانات الإعلان الذى يقدمه حمدى باتشان عن مسحوق الغسيل (سافو) وقد أُلبس أحد ألحان أغانيه (يامزهزه غسيلنا، يامنور ياسافو).

وإذا ما درجنا نحو إعلانات التليفزيون ألفينا أمراً إداً وسلوكاً عجباً: كلمات فاقد الهوية، تؤدى بأصوات وحركات جانحة، تصاحبها موسيقا لاطعم لها ولا لون. كل همها الجذب وشدّ الانتباه إليها، وإن خلت من أى مضمون ثقافى، يفيد المتلقِّى أو يشبع حاجته، باستثناء دعوته قسراً إلى سوق بضاعة أو سلعة تروِّج لها هذه الإعلانات بهذا الأسلوب غير المقبول شكلاً ومضموناً. وقد فات هؤلاء وأولئك ما تصنعه هذه الإعلانات من تأثير فى الصغار (وغيرهم) فيقلدونها، كلمات وحركات، وهى فى واقع الأمر غير ذات نفع لثقافتهم أو معرفتهم اللغوية، بل قد تسئ إليها وتهبط بمستواها[١٨].

ومن الإعلانات التى قُدِّمت للجماهير عن الشاى أحدها واسمه (شاى الفراشة) ولحنت الجملة إيقاعياً فصارت (اشرب شاى الفراشة يطلع وِشْك ع الشاشة)، ومن الجمل التى تلقفها الجمهور من لسان محمد هيندى نجم الكوميديا فى فيلم (صعيدى فى الجامعة الإمريكية) (خليكى يا حلوة فريش (Fresh) دااحنا ف رحلة) فتشبّعت الجماهير بالعبارتين إلى حد النسج على منوالها، فلهذه الوسائل المختلفة خطورة وحيوية وجاذبية لدى الجماهير تسهم فى تغير المعنى الحقيقى للمفردات والتراكيب والأساليب، بل إنها تمتد إلى الأصوات والأبنية والصيغ ويكون رواجها لدى الجماهير متوقفاً على نوع الوسيلة الإعلامية ومقدِّم البرنامج أو الممثلين فى التمثيليات أو الأفلام أو المسرحيات، فمما يسمح بحدوث التغير عبر الزمن عندما تشيع بعض الاستعمالات بفضل ما يمتاز به الاستعمال الفنى للغة عادة من جمال

وجاذبية فى نفوس المتكلمين باللغة.

ويزخر الاستعمال الفنى للغة بكل العناصر التي تؤدى إلى التغير اللغوى فنرى فيه تداخل اللهجات الموجودة فى إطار اللغة العربية، وعلى الأخص عندما يقوم هذا التداخل بتحقيق بعض العناصر الجمالية(١٩) .

ومما نسج على منواله الشباب إعلان (شاى الفراشة) فاصطنعوا إعلاناً يتفكهون به فى مجالسهم وأسموه (شاى النبّوت)، واستعمال النبوت فى حد ذاته يُعد تفكّهاً وسخرية فهى إشارة إلى العصا الذى يدسك بها العجوز أو الرجل من أبناء الصعيد فأنشأوا :

(اشرب شاى النبوت ... اشرب شاى النبوت

علقة تفوت ولا حد يموت .. واشرب شاى النبوت) وهذه العبارة مستمدة من أوبريت (الليلة الكبيرة وغناء سيد مكاوى وفيها): (يا عريس يا صُغَيَّر .. علقة تفوت ولا حد يموت لابس ومغير .. وحتشرب مرق الكتكوت . مع نطق القاف فى (علقة ومرق) همزة. سيب الفرخة مع الكتكوت .. واشرب شاى النبوت تغيرت (دع) إلى (سيب) والدجاجة إلى فرخة والفرخ من صغار الطيور، (خد القرصة مع البسكوت .. واشرب شاى النبوت) وتغيرت (تناول) إلى (خُد) ، كما تصرف الجمهور فى عبارة محمد هيندى فأنشأوا : (خليك فريش عشان وِشْك ميكرمش، وتطلع ع الدِشْ) فالكلمتان (فريش ودِش) (Desh + Fresh) إنجليزيتان ، وقد تغيرت (لتكن) إلى (خليك)، وتغيرت (لأجل) إلى (عشان)، و(وجهك) إلى (وِشْك)، و(لئلا يتجعد) إلى (مايكرَمشّ).

ومن الألفاظ الإنجليزية التى تداخلت مع رمز من رموز العروبة إحدى ماركات السيارات وهى أوبل (Opel) وهى تشبه فى نطقها الإبل فاستثمر المعلِنون هذه المشاركة الصوتية فى الإعلان عن هذا النوع من السيارات

فصنعوا عبارة (من الإبل إلى الأُوبل)، واستعمل المسرحي محمد صبحي في مسرحية الجوكر (ركبته الناقة وشرخ)، وفي هذه العبارة سخرية من سفينة الصحراء، خصوصاً أننا في عصر تطورت فيه وسائل المواصلات تطوراً لم يجعل لنا في الناقة مأرباً، وتوسع الناس في استعمال هذه العبارة فصارت تضرب لكل من ذهب بعيداً، ولا يراد له الرجوع كما استعملوا في التهديد (حَذِلْك ذُلّ الإبِل).

وفي إعلان عن معجون الأسنان ارتبط باسم (مُحْسن) المستمد من فيلم (رصاصة في القلب) تأليف توفيق الحكيم وبطولة محمد عبد الوهاب والذي تسمى بهذا الاسم، فَوظّف تنغيم الاسم في الإعلان فصار ينطق على مقطعين أولهما مُغْلق (مُحْ) والثاني متماد (سين) وعبارة الإعلان (محسين غسلت سنانك النهاردة) فصار يستعمل هذا التركيب في السخرية من كل من تسمى (بمحسن).

كما شاع استعمال العبارات والمفردات الأجنبية من خلال الإعلانات بالرغم من أن العربية تتسع لمقابلات هذه المفردات فعلى سبيل المثال إعلان عن الشاي (بروك بوند Brock Bond) تقول العبارة (المهم الكواليتي يا فندم وQuality) أي الجودة، ومثله إعلان تقدمه إيناس جوهر عن (شراب القهوة) وعبارته (يا صباح الخير ..يا صباح النسكافيه (Nesscafé) . ومن ذلك أسماء المشروبات الغازية مثل سفن أب، ميرندا ، كوكاكولا، بيبسي، كراش، شويبس، بريل، سبرايت، تيم، سينالكو، ليمونجو، والليمون) كلمة عربية ومثلها (سينا) أو (سيناء) لكنها تغربت لتصبح (سينالكو) و(ليمونجو)، وقد تفكه الجمهور في بعض هذه الأسماء فصنعوا من (سبورت) المثل (صُبُرت ونُلْت) ، ومن شراب البيرة صنعوا الحوار : (يـــالا بيرة) أي هيا بنا فيرد الآخر (إستله شوية) أي انتظر قليلاً، ومن شراب الخمر (ويسكي) صنعوا (ويسكي بيوجعني) والمقصود (وِسْطى) أي

جذِعى.

ومن إعلانات شركة جهينة عن العصائر التى تقدمها للجمهور إعلان يتضمن جملة (انسى يا عمرو) ومضمونه أن الأب لن يجيب ابنه إلى مطلبه، وكثيراً ما يستبدل الناطقون الصفة التى يوظفونها لدلالة بعينها مثل (شيخ) و(عم) و(يابا) وقد يستبدلونها باسم علم معين استعمل فى موقف أو حادثة أو إعلان مشهور أو مشهد فى مسرحية أو فيلم فيقال (انسى ياعمرو).

وفى إعلان آخر عن السجاد يكون فيه العلم منادى محمود فيوظف أهل الإسكندرية هذا الإعلان فى السخرية ممن تسمي بهذا الاسم، فيقال فى كل موقف (محمود إيه ده يا محمود)، ومن مادة الإعلان (شوف العقد شوف الشراشيب) - مع نطق القاف همزة - فيوظف التركيب (شوف العقد) فى الهمز واللمز للإشارة إلى أن الشخص المقصود يراد وصفه بالتعقيد والبيروقراطية فإن دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية قد اتضح فى الواقع المعاصر فى ضوء الخبرة العالمية. فهناك مشكلات جديدة فى الاستعمال اللغوى فى الإعلانات وفى بعض المسلسلات، وهى مشكلات جديرة بالبحث اللغوى والاجتماعى ويحتاج وضع الحلول المناسبة لها، وهذه القنوات تمثل واقعاً جديداً، وتعد أدوات مهمة عند الرغبة فى حسن الإفادة منها لترسيخ النمط المنشود للعربية الفصحى المعاصرة المعبرة بدقة عن حضارة العصر ومشكلاته، والمتجاوزة حدود الفئات والاستعمال المحدود إلى استيعاب كل المنطقة العربية، وإلى خدمة ملايين العرب المقيمين، وإلى إدماج المناطق ذات الأوضاع اللغوية الخاصة فى نسق اللغة والثقافة العربية، وكلها مهام لغوية لوسائل الإعلام. وكل هذه القضايا تتطلب رؤية واضحة لدور وسائل الإعلام فى المجال اللغوى ودراسات متكاملة وتخطيطاً هادفاً وتنفيذاً جاداً. وهذا جانب مهم على المستوى العربى من التنمية اللغوية[٢٠].

هذا بالإضافة إلى أن اللغة هى الأساس فى تشكيل أنماط سلوك

الإنسان وطرائق تفكيره، وطموحاته ومثله ونظرته إلى الآخرين وجوه العقلى والثقافى، وفى عبارة موجزة، إنها تشكل عالمه المعرفى.

٥- لغة الزفة الإسكندرانى :

قدمت العناصر الأربع السابقة زاداً وفيراً يفى بمتطلبات هذا الفن من جمل وعبارات تتميز بالقصر والقابلية للتقطيع ناهينا بأنها سبق تلحينها فصارت معدة للأداء فضلاً عما اكتسبته من شيوع وذيوع وتردد على ألسنة الجماهير وفقاً للفنون التي صدرت عنها.

وقد تستعمل الزفة عبارات دينية مثل : (بسم الله الرحمن الرحيم وحنبدأ الليلة لا لا - لا لا - لا لا ، عينى يا ليلى .. الصلا ع الزين .. زفتنا حلوة وجميلة .. لا لا .. لا لا .. لا لا ، عينى يا ليل لا لا لا الصلا ع الزين)، كما تستعمل الزفة عبارات من أشهرها (صلى صلى صلى ع المصطفلى صلى، واللى ما يصلى صلى أبوه أرملى، وأمه درزية صلى، وأبو أرملى صلى) - ويقصدون أرمنى وهى طائفة من المسيحية.

كما يقولون (يا عريسنا ⇑ ألفين ⇓ مبروك، يا جمالو ⇑ لما نزفوك) حيث يقول قائد الزفة (يا عريسنا) فترد المجموعة (ألفين مبروك) وتستمر الزفة (جمالو يا جمالو ياجمالو ياجمالوو، وعريسنا سايق فى دلالو يا جمالوو، ياجمالو يا جمالو ياجمالوو فترد المجموعة ياجمالو .. عريسنا الحظّ إدالو ياجمالوو .. وأنا وأنته هَرْشين بعض .. يا جمالوو ولا نستغناش عن بعض) ، وأبدع الجمهور ساخراً (أبوك الحمار عضه كَلْ حته من خده) وهناك ملمح صوتى فى (أبوك الحمار عضه) ينعدم المفصل بين (أبوك) و(الحمار) بحيث تبدوان عنصراً واحداً يفيد السخرية خصوصاً إذا بعدت المسافة بين هذا العنصر والفعل (عضه).

ولاشتهار مدينة الإسكندرية بهذا اللون من الفن عن سائر محافظات

الجمهورية، ظهر فيها أبرع ضابطى الإيقاع من أمثال سعيد الأرتسنت وأحمد شنش وحنكش ومنعم بقو، وهم جميعاً من أبناء الإسكندرية وغالباً ما يبرزون فى هذا الميدان على المستوى الفنى المحلى والدولى والعالمى، فينسب كل مجيد فى هذا الفن إلى هؤلاء الأربعة مثل عبده أرتست وعلى أرتست وعبده شنش وعلى شنش وعبده حنكش وعلى حنكش وعبده بقو وعلى بقو، حتى إن برعت فتاة فى هذا الفن فتسمى نادية حنكش أو سلمى[٢١] بقو .. إلخ.

وتغني الفنانة وردة فى مقدمة مسلسل (دندش) الإذاعى (يا نينه شفتو من الشباك جدع حِليوة بيتمخطر، عمّال يشاور هنا وهناك على مين يا نينه بيتشطر، جدع حليوة بيتمخطر وعدى يا نينه آه يا نينه وعدى) فحليوة[٢٢] تصغير (حلو) والتاء للمبالغة و(بيتمخطر) منحرفة عن (بيتبخطر)، (عمّال) منحرفة عن (يظل) التى تفيد الاستمرار، (يشاور) منحرفة عن (يشير)، واستعملت صيغة (فعّال) (عمّال يشاور) للدلالة على الزمن وهى تشبه فى ذلك أفعال المقاربة والرجاء والشروع، (على مين) و(مين) منحرفة عن (مَنْ) ، و(بيتشطر) المقصود يظهر مهارته، وقالت ليلى نظمى (حماتى يا نينة دلوعه عليه، اليوم بطوله يا نينه تفضل تِهاتِى .. يا بِتْ وَدِى ، يا بِتْ هَاتِى .. وإن جِيتْ أسرّح ولا أستريّح .. تعمل قضية .. حماتى يا نينة دلوعة عليه).

وقد زودت العناصر السابقة ١و ٢و ٣و ٤ لغة الزفة بمجموعة من الأسماء والألقاب والكنى تصرفت فيها الجماهير تصرفاً خاصاً لا يخضع لنظام محدد ولكن العرب جعلت هذا التصرف ترخيماً، والترخيم لاينزع إلى التخفيف أو التسهيل، وإنما قد يميل الناطق إلى صيغة أصعب نطقاً فتقول المرأة لحماتها (يا نينة) وليس هناك علاقة بين (نينة) و(حماة)، ويبدو أنه نوعٌ من التودد لكسب رضاها فهى أمّ لزوجها، وربما تنال بذلك رضا زوجها، ويبدو أن نينة تطورت عن (حنيّنة) وهى صفة وليست لقباً وأصلها (حنون)

وصُغِّرت للتدليل فأصبحت (حَنِّين) للرجل، و(حنينة) للمرأة، وخفِّف التضعيف لثقلة وشدة الياء ثم حذفت الحاء قياساً على الشيوع فى استعمالاتهم، فهم يدللون (حنان) بيا (حُنّة) ثم (يا نُنّنة)، فتخلصن من الحاء فى أول الصيغة خلافاً لقاعدة الحذف التى تطرأ على أواخر الصيغ والكلمات وكذلك يقول ابنها لجدته نفسها (يا تيتَه) المتطورة عن (يا ستِى) المتطورة عن (سيدتى)، وهكذا أصبحت كل حماة (نينة) كما أصبحت كل جدة (تيته)، وعلى العكس من ذلك يلجأن فى بعض الصيغ إلى الصعوبة، فعند نداء الصفة (مدلل) ويبدلون اللام فى آخر الصيغة عيناً فتصبح (يا مدلع)، وفى مرحلة أخرى تحذف الميم ويفصل بين اللام والعين بواو فتصبح (يا دلّوع)، ويقال للمرأة (يا دلّوعة) وأحياناً تستثمر الصفة للسخرية حينما يكون المنادى كبيراً فى السن.

وفى مسلسل (دندش) الشرق أوسطى شخصية (سعدون) التى يُسخر منها فتصبح مقطعين (سى + دون) وتختفى فى هذا النطق العين، وتصبح بمثابة الفصل بين المقطعين صفة مشبهة مرخمة اختصاراً لـ (سيد)، أما المقطع الثانى الذى يُقصد به السخرية وهو (دون) فيستعمل على أنه ظرف قُطِع عن الإضافة لفظاً لا معنى، والمقصود دون المستوى أو دون اللياقة أو دون ذلك، وأحياناً يعبرون عنها بـ (واطى) أو قليل الأصل، وهذا الظرف يستعمل كما فى ﴿لله الأمر من قبلُ ومن بعدُ﴾[٢٣] غير أن علامة البناء على الضم قد اختفت. كما استعمل تركيب النداء على نمط أو على هيئة : (جملة طلبية + أداة النداء + جملة من الموصول وصلته)، وقد وظِّف هذا النمط فى العبرة وضرب المثل وإسداء النصيحة (اقعد على قدك يا للي الزمن هدك) بتحويل القاف إلى همزة[٢٤] ، والمقصود تواضع أيها المتعالى، وأحياناً تبتعد الوظيفة عن النصح والإرشاد، وتنتقل إلى السخرية والشماتة ممن أصابه الفقر أو المرض بعد غنى وصحة، والمميز فى هذه الحالة هو المقام الاجتماعى وليست الظواهر الصوتية كالنبر والتنغيم ودرجة الصوت.

وللحالة النفسية دور فى التأثير على هذه الظواهر اللغوية كاستعمال تركيب النداء فى المأتم والسباب والأفراح والشكوى، وتلك وظائف متعددة تحكمها الحالات النفسية، لأن التركيب واحد والوظائف متعددة، والحالات النفسية متعددة بتعدد إما الحالة الاجتماعية أو الظروف المعيشية أو سياق الموقف أى الظرف الاجتماعى فالناطقون حين يميلون إلى الدعة والاستقرار تميل أصوات لغتهم إلى الانتقال من الشدة إلى الرخاوة فإذا اعتز الناطقون بقوتهم ووطنيتهم مالوا إلى العكس[٢٥] ، وكما يحدث ذلك للجماعة يحدث للأفراد فيختلف نطقهم عن ذويهم من أبناء لغتهم وهذا ذو أثر فى ظاهرة الإبدال.

وهناك عوامل اجتماعية أخرى : وهى كثيرة قومية ودينية وعصبية وغيرها، وقد يتسبب ذلك أو بعضه فى إحياء صوت مهجور وإماتة صوت مولد أو هجر صوت قديم وتوليد آخر، وهذا يترك أثراً على ما يعيش من أصوات اللغة[٢٦] . فغالباً ما يستثمر الشباب التركيب السابق فى مغازلة الفتيات اللائى يتعالين عليهم ولا يتجاوبن معهم.

كما يوظف التركيب نفسه فى الغناء خصوصاً الموال الذى يلقى صدى وقبولاً عند العامة فى الأعراس والحفلات فيدفعون النقوط لحث المطرب على إمتاعهم بهذا اللون الذى يرضى أنفسهم ويلبى حاجات عندهم، وفى هذا النمط تتصدر الأداة والمنادى الذى هو اسم موصول (اللى) المتطور عن (الذى) وهو مستعمل فى اللغة العبرية بشرط أن يسبقه علم معرَّف بأداة التعريف العبرية التى تشبه هاء التنبيه العربية، ويعرف الموصول أيضاً فيقال (ها يلدْها اللى) وتعنى (الولد الذى) وتستكمل الجملة العبرية، فيقول الموال (يا اللِّى الجديد ولَّفك والقديم ذَلَّك، تشكى لمين بلوتك ده الصبر احسلَّك) والانحرافات الصوتية عديدة فى اسم الموصول (اللى)، والصيغة الصرفية (ولّفك) من الفعل (ألف) أى جعلك أليفاً مستأنساً، والصيغة (ذلك) محرفة

عن الفعل الثلاثى المزيد بالهمزة (أذلّ)[٢٧] ، و(لمين) محرفة عن (لمن)، واستعمل التأنيث فى (بلوتك) بالتاء والأصل أن يكون تأنيثها بالألف المقصورة أى أصلها (بلواك)[٢٨] . كما استعمل اسم الإشارة (ده) المنحرف عن هذا بدلاً من (الفاء) أى (فالصبر أحسن لك) و (أحسن لك) التى صارت صيغة واحدة (أحسلك) فأختفت نون (أحسن) فى لام (لك) وصارت اللام مضعفة، بحيث ظل زمن نطق النون محافظاً عليه فى اللام التالية، وغالباً ما تكون الصفة (الجديد) مقصوداً بها الحبيب الجديد الذى اضطر إليه بعد أن هجرك السابق، والمقصود (بالقديم) أى (الحب الأول) الذى تظفر منه بطائل، ويعبر عنه المعنى نفسه بصيغة المتكلم المتألم على النحو الآتى الذى يسبق فيه اسم الفعل (آه) الذى يفيد التوجع، وعدم تحديد المنادى وجعله عاماً مع علو درجة الصوت من فراق المحبوب وهجره (وآه يا ناس ع اللى فاته حبيبه سنين ولاجاش)، ويبدو الانحراف عن النسق فى تحول حرف الجر (على) إلى (ع)[٢٩] ، واستبدال الفعل (هجره) بالفعل (فاته) واستبدال أداة النفى والجزم والقلب (لم) بالأداة (لا)، وتحريف الفعل (يجئ) عن صيغته إلى صيغة الماضى (جاء) مع حذف الهمزة وإلصاق المقطع (ش) للدلالة على النفى وعدم إتمام الحدث.

ومثله (وآه يا ناس ع اللى داب فى الحب ولا اتهناش) والتحريف فى هذا التركيب فى صيغة الفعل (اتهناشّ) وصيغته الأصلية (يهنأ) ووزنها (يفعل)، أما التحريف فقد حولها إلى الصيغة الصرفية البديلة (تفعَّل) وزيدت عليها ألف الوصل فى البداية والمقطع (ش) الذى يفيد عدم تمام الحدث فصار الوزن (اتفعلشّ) ، والمطرب بطبيعة الحال من أهل الإسكندرية وشبابها، والذين يرددون خلفه هم أهل العرس أو المناسبة السعيدة فهناك فئة من الشباب والنساء والرجال يمتهنون الغناء والعزف فى المناسبات السعيدة كالأعراس والحفلات الخاصة للمناسبات عديدة، وقد وظِّف التركيب السابق توظيفاً خاصاً فى موقف الفشل فى أمرٍ ما سواء أكان زواجاً أم

نجاحاً فى دراسة أم التحاقاً بكلية بعينها، فيتصايح الساخرون منه قائلين (يا عينى ع الحب ولا طلش)، وإن لم يكن الأمر متعلقاً بالحب أو الزواج أو العاطفة. وتتناسب التنوعات فى المستويات الاجتماعية واللغوية بين الأفراد مع أساليب النداء التى تتنوع فى المستوى الواحد أى فى النسق الفصيح والتنوع فى المقامات، بينما هناك تنوع آخر على مستوى اللهجات وتطور النسق الفصيح، وتوظيف ظاهرة النداء فى أغراض أخرى كالتحسر والسخرية والتألم؛ لأن وظيفة النداء الأساسية التى ابتكرته اللغة من أجلها لم يعدلها وجود بسبب تطور وسائل الاتصال المسموعة والمرئية.

وقد جاء الاهتمام باللغة دون التنوعات الحادثة من المتكلمين بوصفهم أفراداً مبنياً على فكرة دى سوسير المتمثلة فى ثنائيته المشهورة (اللغة المعينة) أو ما سماها بعضهم باللسان) Le Langue و(الكلام) Le Parole فاللغة عند دى سوسير وتابعيه هى مجموعة القواعد والضوابط اللغوية المخزونة فى ذهن الجماعة صاحبة اللغة المعينة، واللغة بهذا المعنى هى وظيفة علم اللغة ومجال البحث فيه، أما «الكلام» فهو الأحداث الفعلية المنطوقة من الفرد المعين فى موقف معين.

وللإذعات وشرائط الكاسيت دور فى توحيد بعض السمات الصوتية للأغانى، أعنى ترديدها على ألسنة أبناء البلد وأبناء الصعيد والوجه البحرى معاً مع بقاء دلالتها، والملاحظ أن أبناء الصعيد أكثر تمسكاً بخصائص لهجتهم دون قصد أو وعى، ولكن أبناء الوجه البحرى غالباً ما تذوب لهجاتهم فى وسط لهجات المدن الكبرى كالإسكندرية، إما لقرب المسافة وكثرة الاحتكاك والمصاهرة والتجارة وتبادل السلع والرحلات اليومية وإمكانية الإقامة وإما لمهارتهم فى إخفاء عاداتهم وملامحهم الريفية، حتى لا يميز أبناء البلد بين أنفسهم وهؤلاء الوافدين فى البيع أو الشراء أو الغش التجارى(٣٠) .

ويتردد نداء ما لا يعقل وما لا يملك الإجابة تعبيراً عن الألم الشديد أو الفرحة الشديدة، ويحدث عادةً هذا الاستعمال للتركيب فى الأفراح والمناسبات السعيدة التى يلتقى فيها الناس من أماكن كثيرة، ومن مدن ساحلية أخرى كأبناء السويس أو بورسعيد؛ فيرددون أغانى تستعمل فى هذه البيئات مجتمعة ولكنها تتردد بين أبناء الإسكندرية الذى أقيم فيه العرس، كما يرددون ما يتردد فى الإذاعة أو التليفزيون ووسائل الإعلام وشرائط الكاسيت أو الإسطوانات بحيث تصبح المادة المغناة تراثاً شعبياً، ومن نداء ما لا يعقل فى الزفة السكندرية المشهورة نداء الحمام فى صيغة الجمع مع التنكير (يا حمام).

بتغنى لمين ولمين ولمين ياحمام ⇑ بتغنى لمين ياحمام (⇔)[٣١] بتغنى لمين ياحمام ⇓ مع تصاعد النغمة عند حمام الأولى وهبوطها عند حمام الأخيرة مع مصاحبة الإيقاع لهذا الصعود؛ ولهذا ليس بالضرورة أن يكون الغرض من النداء هو استدعاء المنادى لكنه يستعمل إشارةً إلى التهنئة أو مظاهر الفرح ونثر الورد والياسمين والرياحين :

(يا عود ريحان زان البستان

بأغنى للناس الحلوين

متجمعين أهل وخلاّن يا سلم يا سلم يا سلام) وقد يستبدل عبارة (بأمسى ع [٣٢] الناس الحلوين) بعبارة (بغنى للناس الحلوين) وهذا التركيب الأخير المصحوب بإطالة المد الهدف منه إظهار العجب من هذا (العرس الجميل الذى يضم الأهل والأخلاء فى مظهر بديع، وذلك عند رغبة الفرقة المستأجرة في جمع بعض الأموال من المدعوين، والتى تأخذ مصطلح (النقطة) وجمعها (نقوط)، ويطلقون على المدعوين المعازيم، وهى مناسبة جعلت بعض الأفراد يمتهنون هذه المهنة من أبناء الإسكندرية فيذهبون فى كل مناسبة يهنئون ويجمعون النقوط.

أما التراكيب الثلاثة الأخيرة (يا سلَمْ يا سلَمْ يا سلاَم !) فيقصر الصائت الطويل بين اللام والميم فى الأوليين، ويطلق إلى أقصى حد ممكن فى الأخيرة (يا سلام) ثم يردد أفراد الزفة هذا التركيب (يا سلم) أربع مرات مع إيقاع الطبلة، ثم أربعة تالية لهذه الأربعة فتصبح ثمانية مطابقة لأجهزة الإيقاع المصاحبة للزفة.

ومن تطور استعمال هذا التركيب فى الأعراس والأفراح أن أُستعمل فى الضحك علي أبناء الصعيد، فقد يميل بعض أبناء البلد إلى السخرية من بعض أبناء الصعيد الذين يرتدون الزى الصعيدى وهو الجلباب والطاقية، فيتميزون فى ملبسهم عن أبناء البلد الذين يرتدون البنطلون والقميص أو السترة، فيقول أبناء البلد فى زفة مصطنعة بغير مناسبة :

(بتغنى لمين ولمين ولمين؟

بتغنى لمين ولمين ياحمام ؟

بتغنى لمين ياحمام؟

شوف الصعيدى حظه سعيدى)

ويقصد سعيد ولكن الياء جلبت لمناسبة الإيقاع، (لابس جلابية ! وراكب عربية! بعد الطحينية) والطحينية صفة لموصوف محذوف يقصد بها نوع من الحلوى.

فوسائل الإعلام - مكتوبة ومنطوقة - مدارس جماهيرية عامة، تقدم المعرفة والثقافة والخبرة للجميع بلا فرق بين صغير وكبير ومثقف وغير مثقف، وبقطع النظر عن انتماءاتهم الاجتماعية والمهنية والحرفية، إنها بذلك آلة فاعلة فى تشكيل الأفكار ورسم الاتجاهات والنزعات، وتقديم الخبرات والمعارف والثقافات، فهى قدوة أو مثل يحتذى بخيره وشرِّه، لأن كلمتها صادرة عن مواقع المسئولية التى من شأنها أن تقود إلى مواطن الخير[٣٣] .

ولقب (معلِّم) بكسر الميم ذو قيمة كبيرة بين أهل الإسكندرية، ولايحظى بهذا اللقب إلا من له حظوة كبيرة أو يمتلك مجموعة من المحال التجارية، أو يسيطر على فئة من الرجال ذوى الشأن، أو يكون كبيراً لعائلة أو مقاولاً لأعمال البناء والتشييد، وإذا أراد المرء من أهل الإسكندرية أن يجلّ شخصاً فإنه عند طلب استدعائه يستبدل صفة معلِّم باسم العلم فيقال (يا معلِّم) مثل (الشاى وصل يا معلِّم) و(الزفة جاهزة يا معلِّم) أو (تمام يا معلِّم) أو (كُلُّه تمام يا معلِّم) وغالباً ما يرتدى المعلم زيّاً معيناً فيلبس ثوباً أبيض ويتخفف من النعل أو الحذاء فيلبس فى قدميه (بُلْغة) ويجرّ بها على الأرض، وفى الأعراس يكرم أهل الحى العريس فيلقبونه بالمعلم ويقولون فى الزفة : (عامل معلم ⇑ يا ولا .. عامل معلم ⇓) ويتوسط نمط النداء المكون من : (الأداة + صفة (يا ولا) الجملتين (عامل معلم) لإحداث إيقاع موسيقى بصعود النغمة فى الجملة الأولى وهبوطها فى الثانية. ويضاف مركب نداء آخر يكون المنادى فيه مضافاً (يا أبو لاثة حرير يا ولا وقفطان مقلم) وإضافة المركب الأول (يا أبو لاثة حرير) إلى المركب الثانى (يا ولا) يفيد التعجب من جمال مظهر العريس الذى يشبه المعلم، ويلاحظ تحول القاف إلى نطق الهمزة فى (قفطان مقلم) ولإكمال مظهر المعلم يكمل الشباب الموال بالجمل الآتية (عامل معلم ف الموسكى .. وبتشرب بيرة وكمان ويسكى) وإذا كان العريس أو صاحب المناسبة السعيدة أقل شأناً، وأنه ممن يمكن المزاح معهم أو السخرية منهم، غُيِّر نمط التركيب فتتلاحق تراكيب النداء على أن يكون الأول بدون أداة، والثانى مسبوقاً بالأداة ياء، وفى الثالث تستعمل صفة تتناسب إيقاعياً مع كلمة أخرى فى آخر الجملة (ولا يا ولا يا عرباوى .. صايع وضايع وبتاع قهاوى) مع ملاحظة انحراف الباء فى (بتاع) عن الميم والهمزة فى (قهاوى) عن القاف.

جـ- لغة الأغانى وشريط الكاسيت :

والأغنية بمعناها الصحيح من خير أدوات التثقيف وراحة النفس، وتعميق المعرفة اللغوية أوصقلها، لما تنتظمه من عناصر يأنس إليها الإنسان وتشحذ الذهن وتؤثر فى العقل والقلب معاً. وكلمات الأغنية بالنسبة للناشئة هى المنطلق الحقيقى لاكتساب اللغة، ورسم الخطوط للتذوق اللغوى الذى تعمق أبعاده وجوانبه خبراتهم اللغوية المتنامية بمرور الزمن، وفقاً لتقاليد الجماعة اللغوية وأعرافها التى ينتمون إليها ويعيشون بين أحضانها[٣٤] إذا ما استقامت لغتها وارتقت معانيها وسمت أهدافها.

من الأغانى التى قدمتها لطيفة (حاسب م الوحدة عليه .. واهجرنى شوية شوية .. خلينى اتعود بُعْدك قبل الأيام الجاية .. واهجرنى شوية شوية).

والأغنية تتخذ عبارة محورية موضوعاً لها، و(اهجرنى شوية شوية) والمقصود من (شوية شوية) شيئاً فشيئاً أو قليلاً قليلاً وهى تشبه فى استعمالاتها المركبات المبنية على فتح الجزأين، واستعمل فى هذه الأغنية الأمر من (حسب) فصار (حاسب) ، والمقصود (تمهل) أو (تحسب) وتستعمل (حاسب) استعمال اسم الفعل (رويداً)، كما نابت الـ (م) عن حرف الجر (من) ، والمقصود بالوحدة الحال وحيداً، والمقصود من التعبير (لا تتركني وحيداً)، أما (شوية) فيقصد منها قليلاً ، وقد تغيرت عن (شَيْئ) التى صُغِّرت إلى (شُيَيْئ) وللاستثقال أصبحت (شَوِى) وخُففت الهمزة فأصبحت (شوية) على قياس تصغير (أذن) إلى (أذينة)[٣٥] والتاء فيها للمبالغة وكثيراً ما يردفونها بـ (شوية صُغَيرّن)، وإذا أريد التكبير يقولون (حبّة حِلوين) أما (خلينى) فهى متحولة عن (اجعلنى) وهى من أفعال القلوب والرجحان والتصيير[٣٦] ، ومادة (خلاّ)[٣٧] لم يصغ منها فعل من أفعال القلوب بهذا المضمون، أما (أتعود) فهى من (اعتاد)، والمضارع (أعتاد)

والماضى (اعتدتُ) ، أما (الجاية) وهـى صفة للأيام فبنيتـها بنية اسم الفاعل من الفعل الأجوف المهموز الآخر (جاء) لكنها تغيرت إلى (جائية)، ثم خففت الهمزة فصارت (جايّة) فتطورت صوتياً كما حدث فى بنية (شىء) التى تحولت إلى (شوية)، وتغير هذه المادة على هذا النحو، والمقصود من (الجاية) القادمة يفسِّر دقة الصرفيين العرب، وصواب ماذهبوا إليه فى درس الميزان الصرفى والإعلال والإبدال والقلب المكانى، فهم يفسرون صوغ اسم الفاعل من الأفعال الثلاثية الجوفاء المهموزة الآخر بأنه حدث على النحو الآتى (جاء) اسم الفاعل (جائىء) ثم تحولت إلى (جايئ) ثم إلى (جائى) ثم أعلت إعلال ثانٍ فصارت (جاءٍ) والوزن (فالٍ)، وقد عاب الوصفيون المحدثون كثيراً من هذه التقديرات، وسلوك اللغة على هذا النحو المستعمل اليوم يؤدى إلى ترجيح أقوال القدامى، وأنهم كانوا ذوى رأيٍ صائب ولديهم بُعد نظر. ولوردة أغنية بعنوان (تعيش وتفتكرنى) تقول فيها : (تعيش وتفتكرنى، أكتر من أنته فاكرنى، إنته الحب اللى ليا من كل الدنيا ديا، وأى حب تانى بأختاره وبحرية، ما عدا حبك أنته من غير ما أختار أسرنى) ولأم كلثوم أغنية (فكرونى) حيث تقول (فكرونى إزاى هوه أنا نسيتك .. ده أنت أقرب منى ليه .. يا هنايه حتى وأنت بعيد عليه)، ولعبد الحليم حافظ أغنية (حاول تفتكرنى، لو مِريت بطريق مشينا مرة فيه، أو عديت بمكان كان لينا ذكرى فيه، ابقى افتكرنى حاول تفتكرنى) فالفعل (فكّر) بتضعيف العين، يتعدى بحرف الجر لكنّه استعمل فى أغنية أم كلثوم متعدياً بنفسه، وصاغوا منه الوزن (افتعل) (افتكر) واستعمل المضارع (يفْتِكر) والأمر (افتكرنى) وقد تعدى بنفسه، ويبدو أنهم يستعملونه استعمال (ذكّر) و(تذكّر) لكنهم يزيدون ألف الوصل فتصبح (افتكرنى) بدلاً من (تذكرنى)[٣٨] .

وغنى سيد مكاوى (حلوين من يومنا والله .. وقلوبنا كويسه .. بنقدم أحلى فرحة ومعاها مِيت مسا) فاستعملت الصفة المشبهة (حُلو) فى صيغة الجمع (حِلوين) وكأنها جُرّت بالياء على أنها ملحق بالمثنى وموضعها موضع

رفع، أما (كُوَيِّس) فهى من الصفة المشبهة (كيِّس) لكنها صُغِّرت على وزن (فعيعِل)[٣٩] فأصبحت (كويِّس) وتغيرت ضمة الكاف طلباً للخفة، وتغيرت (مائة) إلى (ميتْ).

يشيع نداء غير العاقل أى مالا ينادى وما لا يملك الإجابة عند الألم خصوصاً فى مستوى الأغانى التى تتردد على ألسنة أهل الإسكندرية فى المناسبات العديدة والمختلفة، وقد اختارت نجاح سلام المنادى (ناس) لحرف المد الطويل (الألف)، والزفرة الحارة التى تلفظ مع السين، وهى حرف تنفيس[٤٠] ، كما فى سينية البحترى التى يشكو فيها الزمن وما أصابه هو وإيوان كسرى :

صُنت نفسى عما يدنس نفسى

وترفعت عن جَـدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعنى الدهـ

ـر التماساً فيه لتعسى ونكسِ

وقد حكاها أمير الشعراء أحمد شوقى فى سينيته المشهورة:

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وأيام أنسِ[٤١]

وكقول نجاح سلام : (يا ناس) عقب كل جزء من الموال الذى تشكو فيه ضياع الوطن ولا مجيب أو محرر (يا ناس .. لمضيِّع دهب، فى سوق الدهب يلقاه .. ويا ناس لمضيع حبيب يمكن سنة وينساه .. ويا ناس : لمضيع وطن فين الوطن يلقاه)، مع ملاحظة أن القاف تقلب جيماً قاهرية[٤٢] مفخمة نحو سقف الحنك عند أبناء الصعيد، ومرققة جانبية عند نساء الصعيد فيما يشبه الإمالة [٤٣] وتبدل همزة عند بنات البلد.

وهى لا تقصد استدعاء الناس إنما هى تتألم وكأنها تقول آه من آلامى أو آه من وجعى كما تقول العامة يا تعبى ويا وجعى أسلوباً بديلاً عن استعمال أسماء الأفعال(٤٤).

وتشكوفايزة أحمد الجوى من فراق حبيبها وهجره فلا تشكو إلى الجوى وإنما تشكو إلى الهوى فتتحدث عن حبيبها الذى هجرها وغاب عنها فتقول (دوبنى دُوب يا هوى) (٤٥).

ومن نداء ما لا يملك الجواب، بل يدل على حالة المنادي أكثر منه استدعاء المنادى قول نجاة مخاطبة مرآتها التى ترضى غرورها من ناحية، وتجسد لها جمالها بصدق فتناديها بأكثر من نمط :

النمط الأول : تحذف فيه الأداة، ويضاف المنادى إلى ياء المتكلم ثم تتبعها بذكر حرف النداء، وكأنها تستعطف إنساناً وتستنطقه فتتدرج فى ذكر عناصر التركيب فالنمط الأول : (؟ + منادى + يا المتكلم)، والنمط الثانى (أداة نداء + المنادى + ياء المتكلم) (مرايتى أقوليلى يا مرايتى، حبيبى مجاش لدلوقتى، وسبنى لوحدتى وحيرتى، أبُص لروحى وأصعب على روحى، نسينى ليه حبيبى، وأغلى من روحى نسينى ليه)

وهذا السياق اللغوى الذى آثرت أن أذكره هو مبرر الألم المبرح الذى انتابها ، فاضطرت إلي نداء مالا يعقل، وما لا تنتظر منه جواباً، ولعل سبباً آخر دفعها إلى ذلك، وهو الإسرار إلى المرآة التى لن تفشى سرها لأحد، وتتجسد الشكوى فى نداء العناصر التى زينت بها نفسها ليلة لقاء حبيبها الغائب، ومنها نداء هذه الليلة فى نمط نداء المضاف باستعمال الصفة لانداء الليلة مباشرة لتعكس فرحتها كما عكست المرآة آلامها :

(يا أحلى ليلة فى عمرى حبيبى جى (يا + مضاف نكرة + مضاف إليه نكرة + شبه جملة صفة + ضمير المتكلم).

(يا وردة بيضا فى شعرى حبيبى جى) . وهنا حدث تطور فى استعمال المنادى فنادت الوردة مباشرة، ثم أعقبتها بالوصف وهذا ما لم تصنعه فى النمط السابق حيث استعمل الصفة أفعل التفضيل المطلق، ثم أوردت الاسم المنادى، النمط (أداة نداء + منادى + صفة + شبة جملة + ضمير المتكلم) (يا عقد ياقوت على صدرى حبيبى جى)، وهنا أيضاً حدث تلوين فى المنادى فنادت العقد، ووصفته بصفة هى متطورة عن الفصحى، فقد كانت فى أصل الاستعمال شبه جملة (من ياقوت)، أى عقد مصنوع من ياقوت مثل (خاتم فضة) [٤٦] أى من فضة و(ثوب حرير) أى من حرير، والنمط (أداة نداء + منادى نكرة + صفة + شبه جملة صفة + ضمير متكلم)، وفى العامية أيضاً ظهر حرف الجر المختص فى سياقات أخرى والذى حُذف فى السياقات السابقة، إذ تقول شادية :

(يا دبلة من دهب، قوليلى إيه مكتوب، ده الاسم بالدهب منقوش على القلوب) بنطق القاف همزة، ومن ذلك ما تغنيه أى مما يتردد فى هذه المناسبات أغنية أى مما يتردد فى هذه المناسبات أغنية وردة والتى تنادى فيها مثنى هما نخلتان، ثم تستعمل تركيب النداء للتعجب من جمال البلح اللتان تثمرهما، ثم تصفهما بأنهما شفاء للعليل والنمط (حرف نداء + منادى مثنى + شبه جملة)، وهذا النمط غالباً ما يرد مضافاً فى النسق الفصيح يقول عمر بن أبى ربيعة :

أيا نُخلَتَىْ وَادِى بُوانَةَ حَبَّذا إذا نَامَ حُرَّاسُ النَّخيل جَنَاكُمَا [٤٧]

فتقول وردة (يا نخلتين فى العلالى يا بلحهم دوا) ثم يتكرر التركيب مع تغير النمط (يا بلحهم دوا) والنمط (أداة النداء + منادى مضاف + ضمير مضاف إليه (بلحهم) + صفة)، والملحوظ استعمال الضمير (هم) بدلاً من (هما) فقد جمعت فى اللفظ وأرادت المثنى، ثم يتكرر التركيب مع تغيير عناصر السياق الأخرى بحيث لايرد بعد تركيب النداء جملة طلبية بل ترد

جملة إخبارية (طابوا فى ليالى الهوى)، والضمير فى (طابوا) الأصل أن يعود على النخلتين فتقول (طابتا) لكنها تعنى البلح لأن النخل لا يطيب (يا نخلتين على نخلتين طابوا فى ليالى الهوى) لكن التركيب الطلبى المعتاد استعماله مع تركيب النداء يرد فى المقاطع التالية (يا أم العروسة زغرتى يا أم العروسة) (أداة النداء + منادى مضاف + مضاف إليه + جملة طلبية) ومثلها (يا أم العريس زغرتى يا أم العريس) والملاحظ استبدال التاء بالدال، والأصل (زغردى) مع التخلص من الصائت الطويل فى حرف النداء بحيث تصنع فى حرف النداء مع الميم المنادى المضاف مقطعاً مغلقاً منبوراً نبراً شديداً، وملاحظة زيادة الحركة المصاحبة للراء بحيث تساوى حرف المد مع مد الصوت وهو لونٌ من التنغيم يقصد منه التعبير عن الفرحة أو محاكاة صوت الزغرودة المطلوب ترديدها وذلك بالنبر وتقصير الصوائت وتطويلها[٤٨].

ومن هذه النماذج أيضاً ما ورد بصوت شادية (يا حمام يا أبو جناح وردى)، مع ملاحظة أن يرد تركيبان للنداء والهدف منهما واحد، وهو المنادى الموصوف ولكن يتكرر ورود حرف النداء فيرد مرة مع المنادى، ويرد مرة مع الصفة المضافة مبالغة فى وصف جمال الحمام الذى يعكس شعور المنادى بالفرحة، والأصل (يا حمام يا أبو جناح وردى) والنمط (يا + منادى + يا + صفة مضاف + مضاف إليه + صفة(حيث يعد دكتور ميشال زكريا [٤٩] المركب كاملاً ركناً اسمياً، وبه تتحقق الفائدة لأن الصفة (أبو جناح) لا تتم الفائدة، فكل الحمام له جناحان، وليس هناك حمام بجناح واحد، أما الصفة (وردى) فهى التى تتم الفائدة؛ ولهذا يعدها الدكتور ميشال جزءاً من (يا أبو جناح) ويعدهما جميعاً ركناً اسمياً ويستند فى ذلك إلى سيبويه.

والملاحظ تقصير الصائت فى حرف النداء (يا) وحذف الهمزة من (أبو) وتقصير الصائت الطويل الواو فى آخره بحيث تصنع أداة النداء

وكلمة (أبو) والجيم من كلمة (جناح) مقطعاً واحداً مغلقاً (يا أبج) فغاب مفصلان الأول كان بين أداة النداء المضاف (أبو) والثانى بين المضاف (أبو) والمضاف إليه (جناح) (٥٠)، وربما استمدت الأبحاث التى درست أفعال العربية بين الثنائية والثلاثية أفكارها من مثل هذه الاستعمالات (٥١).

والجناح الوردى تقول : (على عش الحب وهدّى، وافرش لنا فرحة كبيرة على قدّ حبيبى وقدّى) - بنطق القاف الهمزة - والملاحظ أن كلمة (قدر) تطورت إلى (قد) واستبدل التضعيف بالراء والأصل (قدر حبيبى وقدرى)، وقد يكون الفرح مصحوباً بالخوف من حياة الفتاة الجديدة والتجربة الجديدة التى تقبل عليها، فيحدث تكثيف لتركيب النداء بحيث قد يتجاوز حجم تردده أكثر مما يصحبه من تركيب الطلب فمما تغنيه الفنانة شادية على لسان المشاركات فى العرس :

(يا حمام ياحمام) والنمط (حرف نداء + منادى) والملاحظ أن الفعل الطلبى جاء على نسق الفصحى (طِر) وختم بالتركيب (يا حمام) (طِر قبله أوام ياحمام) ولم يتغير النمط بل تغير تركيب موقع النداء فورد بعد الجملة الطلبية، وموضعه أن يسبقها (خليله يا حمام، الشمس حرير ياحمام، أما ما يعكس التوجس ويبعث على القلق ، فهو استبدال المنادى (حمام) بالمنادى (ناس) والذى استعملته من قبل الفنانة نجاح سلام عن بثها الشكوى والألم من ضياع الوطن حيث ألمت بالعالم العربى ملمة كبيرة، وهى توغل اسرائيل فى الأراضى السورية واللبنانية باحتلالها هضبة الجولان وجنوب لبنان ومزارع شبعا.

تقول شادية : (ويا ناس لوغاب يا ناس، خلوه يبعتلى سلام) والملاحظ أن التركيب الدال على القلق سبقه تركيب النداء، وأعقبه تركيب آخر تكثيفاً للإحساس بالألم، وليس الغرض هنا طلب الاستدعاء (ويا ناس لو غاب يا ناس) ثم تعقبه الجملة الطلبية (خلوه يبعتلى سلام) ومن اللون نفسه

استعمال المنادى صفة مضافة والموصوف محذوف وذلك رمزاً لغدره فى (لعبة الأيام) لوردة (يا لعبة الأيام ارتاح [٥٢] وريحنى)، والنمط (أداة النداء + منادى مضاف مؤنث + مضاف إليه) يليه الجملة الطلبية (ارتاح وريحنى) والملاحظ أن الفعل الطلبى لم يصبه الجزم، وتُعَقِّب بعرض تبريرها لتلقيبه بهذا اللقب (لعبة الأيام) فتردفه بالتركيب (ياما ⇑ غلبت كلام ولامرة تسمعلى)، وقد أدى اتحاد المقطع (ما) بأداة النداء (يا) على ألسنة أهل المدنية إلى أن صارا وحدة لغوية واحدة تُستعمل أسلوباً إفصاحياً بديلاً عن كثيراً، وقد تحول (ياما غلبت) إلى تركيب مصكوك يستعمل عند اليأس، وينتمى هذا إلى ما أسماه الدكتور ميشال زكريا «الركن الاسمى» [٥٣].

- موجة الكاسيت :

ومما يزيد الأمر تخليطاً فى الخطاب اللغوى والتثقيف العام ما درج عليه التليفزيون فى السنوات الأخيرة من الانحياز الصارخ نحو ما سموه «الأغانى الشبابية»، وهى أغانى فى جملتها لاتعدل ما يبذل فى إنتاجها من جهد ومال وضياع للوقت. إنها تركيبة عشوائية، ناشزة العناصر والمكوّنات، بعيدة عما يتوقع منها من إمتاع أو صقل للعواطف والوجدان، وتوسيع المعرفة أو تعميقها. وكلمات نافرة فى مبناها ومعناها، ولحون مضطربة، وموسيقا زاعقة صاخبة، تزعج ولا تريح وتنفّر ولا تستميل. هذا بالإضافة إلى ما يصاحبها من حركات «بهلوانية» يقوم بها نفر من الشباب الذين يتحركون ويتمايلون، غير واعين بما يفعلون ويجهدون فيه أنفسهم[٥٤]، وتحول كثير منها إلى شرائط كاسيت توزع فى كل مكان حتي إن البائعين كثيراً ما يترددون على الشقق والمنازل. وكان سلامة موسى قد دعا صراحة إلى العامية، وإذا كنا نظن أن دعوة سلامة موسى قد أُبطلت، فإن هذا الأمر قد حدث فى وسائل الإعلام المكتوبة، لكن دعوته لاتزال مستمرة فى تهديدها للعربية لكنها غيّرت جلدها، واتخذت ثوباً آخر يتمثل فى الغزو الذى أصاب

مجتمعنا بوسائل سمعية كالكاسيت، وما تبعه من وسائل تكنولوچية متطورة، لكن دعوة سلامة موسى صادفت انتشار المطابع والإذاعات ووسائل الإعلام عموماً وشرائط الكاسيت، فظهرت طبقة جديدة من المطربين والمطربات الذين لم يوضعوا تحت أى اختبار لجودة الأصوات، أو إتقان مخارج اللغة، أو أبسط المعرفة بخصائص أصواتها فغنى هؤلاء ونشأ حولهم مجموعة كبيرة من الكتّاب يكتبون لهم هذه الألوان الهابطة، وانتشر من هؤلاء أحمد عدوية وكتكوت الأمير، بل ظهر فى العالم العربى مئات الألوف ممن يقلدون هؤلاء ويحتذونهم، بل ويترسمون خطاهم اقتداءاً بهم وبالألوان التى يقدمونها وكأنهم صاروا مُثلاً علُى . وفى غفلة من الزمن والمصريون، بل والعالم العربى مشغولون بنكسة ١٩٦٧م والإعداد لقلب الهزيمة إلى نصر، ظهرت هذه الموجة لا عن طريق الإذاعات أو وسائل الإعلام الرسمية، بل فى سلاح أقوى وأكثر انتشاراً هو شرائط الكاسيت واستمر هؤلاء تليهم أجيال منها المغنى حكيم وشعبان عبد الرحيم، الذين حصلوا على جوائز تقديرية من جنوب إفريقيا بأنهم أحسن من يمثل الأدب الشعبى فى شمال إفريقيا على المستوى الرسمى.

ومن نماذج ما تقدمه هذه الشرائط لحكيم شاكياً من المرار والألم، ناسباً المرار إلى نفسه وكذلك النار (يا نارى منك آه يا نارى، حيرت وياك أفكارى، يا نارى يا نارى) ثم يستبدل كلمة (نارى) (بمرارى) فيقول (يا مرارى منك يا مرارى، حيرت وياك أفكارى) والملاحظ أن هذه الأغنية تنتشر عبر شرائط الكاسيت، التى ينتشر باعتها بمحطة سكك حديد الإسكندرية، وتُتَداول عبر عربات السكك الحديد فيرددها الأطفال والشباب والشيوخ فى سيارات نقل الركاب الخاصة. ومن ذلك الموال الذى يشكو فيه أحمد عدوية ألمه ممن يغتابونه، أو يغتابون مؤلف الأغنية المجهول، أو رجل الشارع العادى الذى يصف هذا الموال حاله فيجد فيه سلواه، فيقبل على هذه الشرائط، يقول عدوية شاكياً إلى الليل (صبح الصباح يا ليل، وراحت

عليك بدرى، فيه ناس تقوم م النوم تجيب فى سيرة الناس من بدرى) مع ملاحظة أن القاف تنطق همزة.

والحقيقة أن ما شاع من أغانى شعبية منذ بداية السبعينات فى مصر لايحوى كسراً للنسق الفصيح فحسب، بل فيه تحلل أيضا من الوزن، وما لبث هذا التحلل النسبى أن تحول إلى تحلل كلى فى أيامنا هذه، وقديماً كان يضحى الشاعر بقانون اللغة ليحقق الجانب الموسيقى أو يضحى بالجانب الموسيقى ليحقق الجانب اللغوى، أما الآن فقد تحلل كُتّاب الأغانى ولا أقول الشعراء من العنصرين اللغوى والموسيقى، أضف ذلك إلى الأسلوب المستهجن فى تأليف الكلام والمعانى المستهجنة أيضاً، وإذا كان الأدب صورة للمجتمع، وأنه يتطور بتطور الحياة الاجتماعية فهل وصلنا إلى درجة من التسفل والانحطاط بحيث يصبح ذوقنا صورة لما نسمعه فى هذه الأغانى الهابطة، والحقيقة أن ما نسمعه فى الأغنية الشبابية هو أشبه بالمونولوج أو زفة العروسة، أى أن له مقاماً خاصاً يستعمل فيه بعيداً عن وسائل الإعلام التى ينبغى أن تربى الأذواق، وهذه الموسيقى هى مصدر الخطورة خصوصاً فى النماذج العامية لأنها تعين على استقرار الجمل المفرغة من الدلالة فى ذاكرة الناس، فيتحول رصيد الإنسان العربى من اللغة إلى ركام من الفوضى اللغوية التى لا ترقى إلى درجة الفن لانعدام الضوابط والنظام.

وقد أسهمت هذه الأعمال التى تسمى فناً وإبداعاً فى انتشار التعبيرات الساقطة لكنها موزونة بالإضافة إلى ما يلحن منها في أغنية فتكتسب سهولة فى الحفظ ودوراناً على الألسنة، أضف ذلك إلى الوسيلة التى انتقل بها إلى المستمع كالإذاعة أو شرائط الكاسيت أو غيرها من الوسائل التى تعين على الانتشار وهذه الجمل الموسقة تحظى بالتردد والانتشار على كافة الألسنة، بالرغم من أنها جمل مفرغة المعنى وغير محددة الدلالة، وليست هذه الجمل فحسب، ولكن يمكن أن نصنع معجماً بهذه التعابير التى انتشرت مع هذه الموجات من الزجل الذى يغنى ويسمى

غناءاً من مثل (حبة فوق وحبة تحت) و (السح الدح أمبوه الواد طالع لأبوه) و(آلوه يا منجة آلوه ع العشق واللى جبوه) و(ياليل يا باشا ياليل أروى العطاشى ياليل) و(يامرارى منك يا مرارى) و(قشطة) و(القشطة اللون) و(قشطة بالهبل) و(محمود إيه ده يا محمود) و(هُبَّة إيه هُبَّة آه هُبَّة طيطو مامبو) و(كداب يا خيشة كداب قوى وأنا كنت فاكرك فهلوى) و(وسطك ولا وسط كمنجة عودك مرسوم ع السنجة وأنا كنت بحب المشمش دلوقتى بموت ف المنجة) ومثلها (اصحى صحصح فوق) مع ملاحظة نطق القاف فيها جميعاً همزة.

وهناك لون آخر من الأغانى لاتعد مُسفّة فى لغتها إذا قيست بما سبق من جمل مفرغة من المعنى، ولكنها لاتقل فى خطورتها عن الجمل المفرغة المعنى نظراً لارتباطها بتجارب إنسانية مُعاشة تتكرر فى كل يوم وفى كل عصر، وهى تجربة غير محدودة بحدود الزمن أو البيئة مما يضمن لها عنصر الاستقرار فى الأذهان والذاكرة والقبول لدى الجمهور من العامة الذين لارصيد لهم من آيات القرآن الكريم أو أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، أو الأقوال المأثورة عن الحكماء ومن ذلك قول بدرية السيد :

(طلعت فوق السطوح أنده على طيرى، لقيت طيرى بِيشرب من قنا غيرى، زعقت من عزم ما بى وقلت يا طيرى، قلى زمانك مضى دوّر على غيرى) - مع ملاحظة نطق القاف همزة - وهى من بحر البسيط الذى تصاغ عليه المواويل فيشغل الذاكرة عما سواه.

أما الجمل المفرغة من المعنى التى جعلت فئة من أصحاب الحرف ومن لا حرفة له صانعى أنواق الشباب والأطفال والنساء والرجال فمن خطورتها أنها أصبحت مخزونة فى الذاكرة، بدلاً مما كنا نستمتع به فى طفولتنا من (حكمة اليوم) التى كانت توضع فى مدخل المدرسة، وهى عبارات مأثورة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى وهذه الجمل الموسقة

أصبحت بديلاً عما نقرؤه من لوحات تعلق فى جُدر المكتبات والمحال التى تبيع الأدوات المدرسية من مثل (خير الكلام ما قل ودل) و(لكل مجتهد نصيب) و(اتق شر من أحسنت إليه) و(قل لعبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله) فهذه المكتبات وتلك المحال تستبدل اللوحة المكتوبة بشريط كاسيت يعج بالجمل الهابطة والساقطة التى أسهمت فى ظهور أعلام للأغانى الهابطة انتشروا انتشار النار فى الهشيم، بل صاروا رواداً وأصبح لهم مدرسة وتلامذة من مفسدى الأذواق يحملون أسماء الرواد إلى جانب أسمائهم لينالوا الحظوة عند الجمهور وتلقى أعمالهم إقبالاً ورواجاً فيحققون نجاحاً مادياً.

وللأغانى الهابطة والتعبيرات المسفة تأثير على الجنين فى بطن أمه، فلقد أصبح من الثابت علمياً أن الإنسان يبدأ حياته منذ اللحظة التى يتشكل فيها الجنين، أى قبل أن يولد.

وهذه الحياة جسدية، وهى فى الوقت نفسه نفسية، لأنه يتأثر - وهو جنين - بالعلاقات السائدة بين أبويه، فتتوافق حركاته فى بطن أمه إن كان سعيداً ، والعكس بالعكس. ويستطيع الجنين تذوق الموسيقى، وله قدرة علي التقاط الأصوات - بجسمه كله - والتمييز بينها.

وعن طريق استعمال بعض السماعات الصوتية الخاصة على بطن الأم، يمكن الاتصال بالجنين، والتفاهم معه، وتهدئة أعصابه بالموسيقى، والتأكيد على بعض الألفاظ والمفاهيم والأنغام، التى نرغب فى ترسيبها فى نفسه، مما يسهل عليه مستقبلاً : تعلم اللغات، وتنمية المواهب الموسيقية، واعتناق بعض المفاهيم الأخلاقية والسلوكية المستحبة.

وينصح التقرير - فى شأن علم نفس الجنين - ببعد الأم عن الضوضاء، والشحناء، والعصبية، والأصوات مهما كان نوعها وحدتها ونبرتها، إذ يترك ذلك أثر بصماته على جهازه العصبى. وعلى الجملة يجب

البعد عن كل ما من شأنه أن يؤثر على نفسية الجنين، ويلعب دوراً فى صنع مستقبله.

ويخلص التقرير إلى أن هذه التجارب العلمية الواقعية فتحت أمامنا آفاقاً لاتقف عند حد، وجعلتنا نعتنق القول : «إن أجنة اليوم هم رجال المستقبل» بعد أن بقينا مدة طويلة نقول : «إن أطفال اليوم هم رجال المستقبل»(٥٦).

وقد اهتم ابن خلدون بالإشارة إلى الملكة اللسانية وأشار إلى أنها لا تتحقق بنظام القواعد والضوابط، وإنما تتحقق بالتلقين والتمرين على استعمال النصوص، وقام بتحليل الفكرة الدكتور ميشال زكريا والدكتور محمد عيد(٥٧)، والحقيقة أن برامج محو الأمية التى تنفق عليها الدولة ملايين الجنيهات وتقرر لها كثيراً من الطاقات البشرية والإمكانيات، ناهينا بما تبذله وزارة التعليم من جهود وإمكانات، غير أن هذه النظم لم تثبت كفاءتها، ولم تحسّن السلوك اللغوى فى المجتمع؛ ولذا فإن لوسائل الإعلام خطورة فى تحقيق هذا المطلب العزيز، وذلك بتطوير برامجها وما تقدمه من مواد إذاعية.

ويعقد فى الإسكندرية في (٢٠٠١/٧/٢٩) المهرجان الثانى للأغنية المصورة (الفيديو كليب)، وأحد أعضاء لجنة منح الجوائز الشاعر الغنائى مصطفى الضمرانى، وتركز اللجنة على العناية بالتصوير وجودة الصوت واللحن والأماكن التى تصوَّر فيها مشاهد الأغنية دون الإشارة إلى أى ملمح لغوى ليكون معياراً لجودة الأغنية.

لقد كان المطربون والمطربات فى العصر العباسى، يتغنون بالشعر العربى الفصيح، فيذيعون هذا الشعر، ويعملون على رواج سوق الأدب، ونشر الفصحى بين الناس، ولقد تغنى فى عصرنا الحديث، بالقصائد الطوال، من الشعر الفصيح، فما ازورّعنه الجمهور، ولا ملّ الاستماع إليه.

نعم ... قد يقال : إن نسبة كبيرة من الجماهير العربية، من الأميين الذين لا يعرفون هذه الفصحى ولا يفهمونها، فلا يصح أن نخاطبهم بلغة تعلو عن مستواهم، أو نوجههم بأسلوب، لا يلقى عندهم صدى أو قبولاً. ولكن ... من قال إن العربية الفصحى، تعنى التقعر والتشدق واختيار الألفاظ الحوشية، والأساليب الغريبة فى اللغة؟ إن هذا الجمهور نفسه، هو الذى يستمع إلي خطبة الجمعة، بالفصحى السهلة، ويفهمها ويعيها، ولا ينفر منها(٥٨).

فهناك أعمال ارتقت بلغة الزجل وسمت بموضوعه بنزول شعراء العربية الكبار إلي طرق باب الزجل مثل : أحمد شوقى وإسماعيل صبرى وحفنى ناصف وأحمد رامى، وكان على رأس هؤلاء أحمد شوقى، فقد نظم شوقى الزجل للغناء لا لأنه كان يعتقد أن الشعر العربى لا يصلح لكى يتغنى به وهو الذى ألف عدة قصائد فصيحة للغناء غناها عبد الوهاب وذاع صيتها مثل أغنية (مضناك جفاك مرقده، وبكاه ورحم عوده)، وأغنية (علموه كيف يجفوفجفا، ظالم لاقيت منه ما كفى)، وأغنية (يا جارة الوادى طربت وعادنى، ما يشبه الأحلام من ذكراك)، وإنما وضع شوقى أغانيه فى قالب زجلى فى أخريات حياته لكى يتدرج بالجمهور الذى ألف فى غنائه المواويل والأزجال حتى يستسيغ الغناء الفصيح.

وقد أشتهرت أغانى شوقى التى نظمها فى قالب زجلى اشتهار أغانيه التى وضعها فى قالب شعرى، ذلك لقرب لغتها من الفصحى، ولما اشتملت عليه من صور طريفة ومعان رائعة وموسيقى عذبة صافية، مثل أغنية (فى الليل لما خلى) و(الليل نجاشى).

ويقول فى الأولى فى وصف مطلع الفجر :

(الفجر شأشأ وفاض   على سواد الخميلة
لمح كلمح البياض   من العيون الكحيلة)

مستفعلن فاعلان

(والليل سرح فى الرياض   أدهم بغرة جميلة)

هذه الأزجال كان لها أثرها فيما نلاحظه اليوم من استساغة الجمهور للأغانى الفصيحة) وفى مقدمتها قصائد شوقى (نهج البردة، وولد الهدى) التى تتغنى بها أم كلثوم ويرددها الجمهور فى مختلف طبقاته فى لذة وطرب.

وفى النصف قرن الأخير نشطت هذه الظاهرة عندما غنى عبد الوهاب أشعار شوقى وصنعت مثله أم كلثوم فغنت لشوقى وغيره كما غنى عبد الحليم حافظ أشعار نزار قبانى وغيره، وفى أيامنا هذه يعكف المطرب العراقى كاظم الساهر على غناء أغلب أشعار نزار قبانى المنظومة بالفصحى وتصنع الصنيع نفسه اللبنانية ماجدة الرومى حيث تؤدى الأشعار بلغة فصحى ولحن موسيقى عذب يقرب الفصحى إلى الأذهان ويرغب فيها الأسماع، وهذا اتجاه محمود وإن قلّت نسبته إذا قيست بالأغانى الهابطة الأخرى أما ما يخشى على العربية فهو انتقال الألوان ذات اللغة الهابطة الساقطة إلى أوساط الخاصة والمتعلمين والكُتّاب والمذيعين والمعلِّمين، فتكبر الكارثة إذ بأيدى هؤلاء إصلاح اللغة على ألسنة المتلقين والمتعلمين.

ومن آثار شيوع اللحن فى لغة الفن أن أثّر ذلك على لغة المجتمع ثم انتقلت إلى لغة الكتابة والكُتَّاب قطاع من قطاعات المجتمع التى لا تنفصل عنه بل تتأثر به والأصل أن تؤثر فيه .

ولقد انتبهت وسائل الإعلام إلى فساد الذوق بسبب الأغانى الشبابية، فاختارت الفنان سيد زيان لما يتمتع به من خفة ظل وصوت جميل، وإجادته لتوظيف النبر والتنغيم على الجمل المراد لها أن تؤثر فى الجمهور، وأن تستقر فى ذهنه فصنع مونولوجاً يعيب فيه موجة الكاسيت، التى جعلت ممن لايحظون بالصوت الجميل أو الحس الفنى الرقيق مطربين رغم أنف الجمهور، وسمى المونولوج (آه من الكاسيت).

وكانت إذاعة الشرق الأوسط من أولى الإذاعات التى شجعت على انتشار الأغانى الشبابية، وهذا اللون يتسم بالموسيقى العالية الصاخبة والكلمات والعبارات المفرغة من المضمون والدلالة والهدف، مما أسهم فى إفساد الذوق لدى جماهير الشباب، وقد عدلت الإذاعة أخيراً عن مسلكها وحاولت إصلاح ما أسهمت فى إفساده وهو الذوق العام فلجأت إلى إذاعة تسجيلات الأغانى القديمة الهادفة التى تعين على تربية الذوق وذلك فى ليلة كل خميس ونهار الجمعة من كل أسبوع، وقد حظيت هذه الفكرة بقبول واسع الانتشار لدى الجماهير.

د - مجالات استعمالات الجماهير:

والدلالات الهامشية تستعمل فى التأثير فتتعدد الدلالات والوظائف لمركب لغوى واحد، إن حياتنا اليومية تزخر كل يوم بأمثلة كثيرة يتجلى فيها استثمار الطاقة العاطفية للكلمات، ومن البدهى أن تشتمل الكلمات المعبرة عن المجالات التى تحتد فيها العواطف على أكبر قدر من الطاقة العاطفية، وهو ما نلاحظة فى أحاديث المجاملة والمواساة .

وكل مجموعة إنسانية مهما صغرت لها لغتها الخاصة بها. فهناك فى دائرة الأسرة والمكتب والمصنع، تتولد الكلمات والعبارات والمعانى الهامشية والألغاز وطرق التعبير الأخرى التى تختص بهذه البيئات والتى يصعب إدراكها على من لا ينتمى إليها. وهذا هو الشأن أيضاً فى المجموعات الأكبر والأوسع من تلك البيئات التى يربطها رباط المصالح المشتركة، كالمهنة والحرفة والتجارة والانتماء إلى مختلف فروع العلم والفن والصحافة والقوات المسلحة والهيئات الأكاديمية والرياضية إلخ. فلكل من هذه المجموعات ثروتها اللفظية الخاصة بها، وهى ثروة تعكس خصائص الموضوعات والمناقشات التى يتناولها الأفراد فيما بينهم، وتسهل اتصالهم بعضهم ببعض ولكنها فى الوقت نفسه تزيد فى الهوة التى تفصلهم عن غيرهم ممن

لا ينتمون إليهم. وهذا الاتجاه نفسه موجود فى اللهجات الطبقية الخاصة، ويقوى هذا الاتجاه فى هذه اللهجات النزعة إلى صنع مصطلحات صادقة التعبير، وحاوية لعناصر الفكاهة والدعابة، وكاشفة عن الروح البيئية الخاصة. وهذا يعنى أن هناك اتجاهاً نحو الابتعاد المتعمد عن الاستعمال اللغوى العام كما يعنى الشعور بالحاجة الملحة إلى تقوية الأواصر بين أعضاء المجموعة وإلى إبعاد الدخلاء[٥٩].

خصوصاً عند استعارة بعض الأدوات المنزلية بين السيدات، أو استدانة الأموال من الرجال فيقول الناطق (يا ريت كان من عينى) الذى هو بديل عن التركيب (لا والنبى ما عندى)، وغالباً ما يتردد هذا الاستعمال بين الجيران أو الأقارب أو من تجمعهم صلة عمل، أى يشترط فى تحقق هذا الموقف واستعمال هذا التركيب أن تكون هناك صلة ما بين المتكلم والمستمع، وغالباً ما يكون الساخر الذى يردد التعبير السابق صاحب متجر فيغضب منه المشترى الذى لا يملك ثمن السلعة فيبادله الرد مع درجة مناسبة من الغضب، ويفرق بين تلبية الطلب أو عدم التلبية استعمال الفعل الناقص (كان) على هيئة مقطع مغلق، ففى حالة الاعتذار يقال (كان من عينى)، وفى حالة الإجابة يقال (من عينى) وتردف بكلمة حاضر، وقد أبدعت الجماهير فى السخرية من هذا المطلب فقالوا (ما كانش انعذر) ثم نغموها قائلين (لاكان انعذر ولا باع جزر) وقالوا (منين يا جيهة) والمقصود بـ (جيهة) أو (ابن الجيهة) ابن الحتة أو ابن الحى، أى (يا جارى) وهو لا يقصد التقرب منه بل يقصد السخرية منه، كما يقولون (منين يا فرج) و(منين) انحرفت عن (من أين)، وسهلت الهمزة وضاع المفصل بين الوحدتين اللغويتين الحرف واسم الاستفهام. وقد اختلف أحد الباحثين مع أستاذه فى تفسير تطور (ريت) ، فرأى الباحث أنها متطورة عن (ليت) التى تفيد التمنى من أخوات (إنّ)، واتخذ فى تفسيره منحى تراثياً، حيث استند إلى الاستعمال القرآنى لذلك، واستشهد على ذلك بآية من الذكر الحكيم، ورفض الباحث رأى

أستاذه الذى يذهب إلى أن (ريت) متطورة عن (رأيت)[٦٠] على حين أن كلاهما قد أخطأ التفسير الدلالى أو الوظيفى للتركيب، (فريت) أو (ليت) أو (رأيت) لا تعنى التمنى حين تضام أداة النداء، وإنما أفادت فى استعمال أهل الإسكندرية الاعتذار عن تقديم المعونة. وقد يوظف تركيب النداء لأغراض متعددة كأن تطلب سيدة عجوز من شاب مساعدتها فتقول مصدّرة الأسلوب بالالتماس (والنبى يا ابنى وصلنى) وقد يمزح شاب مع آخر فيستعمل أسلوب نداء خاص بالذم (إيه يا وله يا ابن الهرمة)[٦١]، وفى هذا الأسلوب تركيبان للنداء متجاوران هما [(يا + وله) + (يا ابن الهرمه)]، وقد أدى إدماج التركيبين فى أسلوب واحد أو عبارة واحدة فائدة المزاح مع ما يمكن أن يصحبه من حركة جسمية برفع يد المتكلم عند رأس المخاطب ووضع ركبته عند بطنه[٦٢] إشارة إلى فتوته وقوته وإعجابه بنفسه أمام المارّة والجالسين على المقاهى، خصوصاً إذا كان هذا المتكلم يحظى بإعجاب فتاة بعينها ترقبه أو ترقب سلوكه من نافذة أو باب.

وفى حالة الاستدلال علي غائب سواء أكان طفلاً أم شخصاً مغيباً عن العقل أم شخصاً عادياً يستعمل النمط (أداة النداء + مركب إضافى) يحرك العاطفة الإنسانية فى المدعوين مثل (يا ولاد الحلال) ويضاف إلى التركيب باقى عناصر الخطاب الدالة مثل (عيّل صغير تايه) أو (دجاجة حمرا ضايعة) أو (عنزة صغيرة ضايعة)، ويستعمل للصغيرة صفة (تايهة)، كما يستعمل للأمر المادى (ضايع) أو (ضايعة) ، ويستأجر لهذه المهمة من يدعونه منادياً ، كما يوّظف هذا التركيب فى الإعلام أى إخبار أهل الحى بوفاة طفل أو امرأة أو شيخ أو شاب، مع ذكر باقى الصفات الدالة على المتوفى من ذكر العائلة أو الأب أو الأقرباء من ذوى الشهرة.

أما التطور الذى طرأ على هذا الاستعمال فلا يمس التركيب اللغوى فى شئ، بل يمس المظهر الحضارى والاجتماعى. فأصبح الشخص المنادِى يحمل مبكراً للصوت[٦٣] بدلاً من صوته الطبيعى لاتساع العمران وملائمة

الارتفاعات الشاهقة، وقد ينتقل هذا المنادِى على درّاجة أو قد يستعمل فى بعض الأحيان سيارة ذات حركة بطيئة حتى تتاح للسامعين فرصة التقاط البيانات والمعلومات، ومن الأغراض الاجتماعية المتنوعة وظيفة المسحّراتى الذى يوقظ النائمين المسلمين فى ليل رمضان لتناول طعام السحور قبل نداء الفجر، وهذا المسحراتى يستعمل نمطاً واحداً من النداء هو (حرف النداء + اسم المنادى) على أن يكون هذا الاسم صريحاً، وغالباً ما يتناول أسماء أفراد الأسرة متبعاً تركيب النداء الأول بموال بسيط، أو جملة رقيقة تناسب الفتى الذى ذُكِر اسمه، وجملة رقيقة أخرى تناسب الفتاة التى ذكر اسمها، ولديه فى الذاكرة جمل تناسب الشيوخ وأخرى تناسب النساء تضفى كلها صفات حميدة على الاسم الذى يعقب حرف النداء تبعث على التفاؤل، وعند الانتقال من منزل إلى آخر يحدث فاصلاً نمطياً بأن يطرق طرقتين على طبلته، ويردد نداءاً عاماً ينبه به ساكنى الدار التى أوشك على الوصول إليها قائلاً (أصحى يا نايم، وَحِّد الدايم) وفى هذه الحالة التى لا يذكر فيها اسم مُنادَى بعينه يقيم الصفة مقام الموصوف، وهى صفة عامة تلائم المقام وتناسبه (يا نايم)، ثم يتبعها الجملة الطلبية التى تحدث معها إيقاعاً موسيقياً وتجعل الطلب مناسباً للمقام والعبادة (وَحّد الدايم)، وهو ما عبر عنه د/ تمام حسان بالأساليب الإفصاحية أو غايات الأداء[٦٤]، وقد أبدع الجمهور فى (اصحى يا نايم) حيث قال (اصحى يا آدم) وصحيح إن آدم هو أبو البشر ولكنه ميّت، أى لا يملك الإجابة فصار حكمه حكم ما لا يعقل، ويتبارى الناس فى الجملة المردفة فيثبت التركيب (اصحى يا آدم) فى حالة استنكار الأمور التى تصدر عن الشباب يقول الناطق (اصحى يا آدم) فيثبت الهمزة فى (آدم) مع نبرقوى لم يعهد فى استعمال أهل الإسكندرية إذ كثيراً ما يحذفون الهمزة التالية لحرف النداء (يا) ثم يردفها بـ (شوف خلفك الأسود أو المِنَيِّل أو المهبّب) إلخ.

وتعبير (يا ولاد الحلال) شاع فى بعض أغانى بدرية السيد والتى

دللها أهل الإسكندرية (بدارة) حيث تقول (يا ولاد الحلال تايه منى غزال) و(ولاد) سهلت همزتها عن أولاد و(تايه) سهلت همزتها عن (تائه) وفعلها (تاه) والمقصود بالغزال الحبيب التى تصفه بـ (كعبه محنى وعيونه حلوة وعسلية) ، وقد تحولت إلى مونولوج فكاهى يقوله الفنان أحمد الحبروك (عّيل صُغَير تاه ⇑ يا ولاد الحلال، جبت المنادى ينادى ⇔ تاه المنادِى وراه أدوّر ع المنَادى، ولا ⇑ الواد اللى تاه؟⇓) وفى مقام البيع يقول المشترى المتعجل (ياَ محمد) فإن لم يجبه، فإنه يتدرج معه (يا سى محمد)، و(سى) تطورت عن الصفة المشبهة (سيد) ويُقصد منها هنا سخرية ، وعند الإمعان فى الرد يستعمل (سى) فيقول (بس ياسى خرة) ويقصد البراز، وهكذا (يأخذ طلب الاستدعاء درجات فى زيادة الانفعال بالغضب تساوقها درجات فى تطور تركيب النداء وتغيره، ويستدل المستمع من التركيب الواحد على درجة الغضب التى وصل إليها المتكلم فيحدد زمن التدخل لفض النزاع خصوصاً أن البائع يستعمل فى الرد درجات تتناسب مع ما صدر من المشترى، والذي يطلب منه الإسراع فى إحضار السلعة أيضاً، وغالباً ما تنتهى هذه المشادّة الكلامية إما بالاشتباك بالأيدى، أو الأدوات المحيطة بالمتجر، وإما بتدخل أولاد الحلال لفض المنازعة والتنازل عن أدوارهم لصالح المشترى الغاضب حتى ينصرف عن المكان ويعود الهدوء، ونلاحظ أن طلب الاستدعاء عند أولاد البلد يختلف فيه تركيب النداء عند النساء عنه عند الرجال بملامح صوتية، فالرجال فى كثير من طلب الاستدعاء يخطفون اسم العلم فى النداء خطفاً مع حذف حرف النداء والترخيم (أحمّ)، ولهم فى ذلك وسيلة صوتية أخرى هى إما استبدال حرف النداء بالهمزة، أو التخلص من الصائت الطويل فى حرف النداء مع الاحتفاظ بخاصة الترخيم مثل (أمحمّ) و(يا محم) بحيث يشكل حرف النداء والميم الأولى من كلمة محمد مقطعاً مغلقاً يشبه فى نطقه ما ترجمته (بحر) باللغة العربية (يم)، وقد وردت الكلمة فى الاستعمال القرآنى فى خطاب أم موسى عليه السلام ﴿ **فإذا خفت عليه**

فألقيه فى اليم ولاتخافى ولاتحزنى ﴾[٦٧] أما النسوة فيطلن الصائت الطويل من حرف النداء، وكذا حركة المقطع الأوسط من العلم المنادى (يا محاماه)[٦٨]، ويبدو أن هذه الخصيصة الصوتية تتناسب مع أحبالهن الصوتية وطبيعتهن الأنثوية[٦٩]، وقد تتوقف درجة الإطالة فى الصوائت على قدر ثقة المرأة أو الفتاة بجمالها ونفسها والإقبال عليها، وفى ذلك تتفاوت النسبة بين النساء وبعضهن، فالنسوة والفتيات الأقل درجة فى هذه الصفات يقصِّرن الصوائت احتشاماً وحياءاً ، أما الصنف الأول من النساء فقد تزداد ثقتهن درجة فيستعملن تركيب نداء آخر يسبق المنادى المفرد العلم وهو صفة تنتهى بصائت طويل يتيح لهن التمادى فى إبراز الثقة والتدلل فيقولن (وله يا محاماه) ويلاحظ أن الدال فى كلمة ولد قد اختفت واستعملت الألف بدلاً منها لأجل هذا الغرض.

وقد تزداد الثقة درجة أكبر ويزداد بالطبع معها درجة التدلل فيستعمل حرف نداء لم يستعمل فى التركيب السابق على النحو الآتى : (حرف نداء + صفة + حرف نداء + علم (يا وله يا محاماه)، وقد تشتد هذه الدرجة أكثر فيستبدل (حمو) بـ (محمد) فيصبح التركيب (يا وله يا حاموه) مع تضعيف الميم، وإطالة الصائتين فى (حا + مو) أقصى قدر ممكن، وتتفاوت النساء فى درجة إطالة هذين الصائتين بقدر ما ذكرنا من أنوثة وثقة ودلال، وقد تُردف الواحدة منهن التركيب السابق بتركيب لاحق يتكون من ثلاث مقاطع يميز كلاً منها مقطع طويل مفتوح إلى أقصى قدر ممكن، وقد ينتهى بهاء تشبه هاء السكت على نحو (يا والاه) والمقصود (ولد)، أما بنت الصعيد فتفخم الواو فى كلمة (ولد) وتحذف اللام وتستعيض عنها بالألف، ومع ثبوت تركيب النداء وعناصره فتقول (يا واد) وأحياناً تفخم الدال بحيث تصبح ضاداً (يا واض)[٧٠]، وإذا تعجبت بنت الصعيد من سلوك طفلها، فإنها تميل إلى ترقيق الواو وتنغيم الصفة (ولد) بنغمة التعجب[٧١] التي يطال فيها الصائت الناشئ عن إشباع حركة الدال وحذف اللام وهبوط النغمة (يا واد ⇓)، وإذا

كانت بنت الصعيد من بنات محافظة المنيا، فإنها تميل الألف إمالة خاصة نحو الياء فتقول يا (وِيد)، وإذا زادت درجة التعجب وصاحبها الغضب من سلوك الطفل نفسه فإنها تذكر تركيب نداء آخر محذوف الأداة على أن يكون المنادى الضمير الدال على خطاب الطفل فتقول (يا واد أنت) بحيث تشكل الدال من الصفة الأولى مع نون الضمير مقطعاً مغلقاً بحيث تختفى الهمزة من بنية الضمير مع نبر النون وتحريك التاء حركة خاطفة، وهى تشبه فى النطق الكلمة الإنجليزية (Dent) بمعنى (سِنّة)، وإذا أرادت أن تحذر هذا الطفل فإنها تستعمل ما يشبه هاء التنبيه لاصقة على أن تسبق أداة النداء على النمط (ها + أداة النداء + الصفة) فتقول (ها يا واد)(٧٣) على أن تطيل الصائت الطويل فى كلمة (واد) أقصى قدر ممكن، وإذا أوشكت على ضربه فإنها تستبدل الجملة الطلبية (اسكت) أو تستعيض عنها بالمركب (أخى لِيَه)، ويبدو أن هذا المركب يرد بمثابة أسلوب متطور فى الاستعمال أو أنه أسلوب إفصاحى يستعمل بدلاً من (حذارِ)(٧٤) فتقول (ها ياواد أخى لِيْه)، وتستعمل بنت الصعيد التركيب السابق نفسه فى التودد إلى شخص قد يكون ابنها، أو ابن إحدى جاراتها، أو ابن أحد أقاربها بشرط أن يصغرها سناً بحيث تستبدل تركيب نداء آخر، يذكر فيه اسم العلم المنادى المراد التودد إليه بمركب التحذير السابق (أخى لِيَهْ) فتقول متوددة (ها يا واد ياحسين متعرِفش عمّك فين) ، ويكون النمط (ها + أداة النداء + صفة + أداة النداء + علم + جملة طلبية) وقد تستعمل بنت الصعيد هاءاً تشبه هاء السكت بدلاً من الدال فى كلمة (ولد) التى تطورت عند أبناء البلد فصارت (ولا) فلا تحتفظ بنت الصعيد من كلمة (ولد) إلا بالواو المتحركة فتعقبها هاء السكت فتقول لابنها أو لأحد أقاربها الصغار (يا وَهْ)، أما عند تعنيف هذا الطفل فإنها تعيد الدال إلى سابق عهدها تمهيداً لإردافها بضمير مخاطب (يا واد أنت)، وهى فى هذا الاستعمال تقصر الصائت فى حرف النداء، وكذا الصائت فى كلمة (واد)، وتحذف الهمزة من الضمير (أنت)، فتكتسب

الدال من كلمة ولد حركة همزة الضمير التى تنطق مقصورة فى اللغة العامية (دِنْتَ)، ولكنها فى هذا الاستعمال لاتجمع بين استعمال الهاء التى تشبه هاء السكت مع الاحتفاظ بالضمير (أنت) فى التركيب لأن هذه الهاء غالباً ما ترد ساكنة فتكون مع الواد مقطعاً مغلقاً (وَاه) ، أما عودة الدال من كلمة (ولد) عند استعمال الضمير (أنت) فيرجع ذلك إلى اتحاد الدالْ مع نون الضمير أنت فتكونا معاً مقطعاً مغلقاً، ونستدل هنا على تأثير الظواهر الصوتية فى الخصائص التركيبية من حيث الذكر أو الحذف أو التضام، وفى بعض الأحيان يستثمر أبناء البلد هذا الاستعمال الخاص بأبناء الصعيد المقيمين معهم، والذين يشاركونهم حياتهم فى بيئتهم يستثمرون هذا الاستعمال فى المزاح وصنع النكتة اللطيفة التى تسعد أقرانهم من أبناء البلد وتثير ضحكهم، وقد تغضب فى الوقت نفسه بعض أبناء الصعيد فيقول الفرد منهم (واه .. واه .. واه يا بوى) وهى المقاطع الخاصة باستعمال تركيب النداء ووظائفه عند أبناء الصعيد، وقد استثمر أبناء البلد فى الزفة السكندرية هذا الاستعمال لأبناء الصعيد فيقولون : (أنا كل ما أقف أقع .. وهه وهه وهه يا بوى ألحقنى قبل ما آقع وهه وهه وهه يا بوى) مع ملاحظة أن القاف تنطق جيماً قاهرية مع إمالة حركتها بحيث تنطق جانبية، وفى أحد استعمالات تركيب النداء فى طلب الاستدعاء تقول البنت لأمها أو حماتها تقول (يا مَهْ) بتفخيم الميم وسكون الهاء، وكنت أظن أن المقطع (مه) متطور عن استعمال المنادى المضاف إلى ياء المتكلم، والمنتهى بهاء السكت أى (أمّاهْ) المتطور عن (أمّى --> أمّا --> أماه)[٧٥] فحدث تطور تخلّصن فيه من الهمزة فى كلمة (أمى) لمجاورتها الصائت الطويل فى حرف النداء، كما تخلصن من تضعيف الميم والصائت الطويل المنقلب عن ياء قبل هاء السكت فصارت (يا مَهْ) ، ولكن بالملاحظة سمعت إحدى الفتيات تخاطب أختها عبر الهاتف بعد غيبة طويلة فنادتها (يا عّهْ) فظننتها صفة لا اسماً، ووجدتها على قياس (مّه) وهى صفة ، فسألتها بعد انتهاء المحادثة ، فأجابت

إنها عادة كلامية تختص باستعمال النداء وأن (عه) هو اسم أختها (عزة) لكنها لا تعرف تفسير ذلك، أو سر استعمال هذا المنادى على هذا النحو، ويبدو أنه نوع من الترخيم أجحف فيه بالمنادى، فأتى الحذف على معظم حروف المنادى، مع ملاحظة أن يكون السياق اجتماعى سياق تدلل، وهى ظاهرة قديمة رصدها النحاة وأشاروا إلى أنها ضرورة شعرية يقولون : (يا فل) (يا فلة) أى (يا فلان) و(يا فلانة)، واستشهد النحاة على ذلك بقول لبيد[٧٦] :

درس المنا بمتالع فأبان　　　فتقادمت فالحبس والسوبان

ويريدون بالمنا : المنازل

وفى ديوان عمر بن أبى ربيعة لون يشبه هذا الترخيم حين ينادى (سكينة) فيرخمها فتصبح (سكينَ) ثم (سكينُ) ثم سكن[٧٧] .

- خاتمة ونتائج :

أصبحنا ندور فى دائرة مفرغة لايدرى أين طرفاها، فلغتنا التى نستعملها تعج بانحرافات صوتية وتركيبية واللغة التى تغنى بها الأغانى تحظى بهذه الألوان من الانحرافات بل أشد وأنكى، والسؤال المحير الآن هو هل يستمد الناطقون انحرافاتهم من لغة الأغانى أم أن لغة الأغانى تستمد انحرافاتها من استعمالات الجماهير التى يجسدها كُتّاب الأغانى فهم من أبناء البيئة ويحتفظون فى ذاكرتهم باستعمالات الجماهير الذين يعيشون وسطهم، ويمثلون عواطفهم واحتياجاتهم، غير أنهم ينظمونها فى إطار موسيقى.

هذه الدائرة تدور هكذا أما أن هناك هدفاً دفيناً يقصد إليه القاصدون من إنشاء هذه الأغانى الهابطة بالإضافة إلى الموسيقى الصاخبة المرقصة التى تدعو إلى كل خلاعة ونزوع عن الوقار، وفى هذه الحالة أي العمد إلى هذا اللون من الأغانى تكون الجماهير مستهلِكة ومستهدَفة لهذه الانحرافات التى تموّل تمويلاً ضخماً يستوعب كميات الشرائط والإسطوانات وتكاليف إنتاجها وتوزيعها الباهظة التى لا يجد الكتاب أو المجلة حظه مثلها فى الإنتاج والتوزيع، وحسبنا أننا حددنا الإشكالية وروافدها، كما حددنا عناصر الإنحراف عن الفصحى، وحددنا الجهات المنوط بها تقويم مثل هذا السلوك، لكن الذى لاشك فيه أن الوسائل السابقة تمثل عامل الشيوع والذيوع والانتشار ومن ذلك تسجل النتائج الآتية :

أ- نتائج عامة :

١- ارتبطت الأغنية العامية باسم المطرب دون كل من أسهموا فى إنتاجها لاعتماد هذه الأغنية على خصائص غير لغوية أو وزنية.

٢- يجب أن يتبع فى اختيار أسماء البرامج الثقافية ومقدمتها وأغانيها الشروط المتبعة في الإعلان التجارى من حيث جودة العنوان وسلامة لغة

العنوان والمقدمة وجودة أشعار الأغانى ليكون وسيلة من وسائل جذب الجماهير من ناحية، وليقر فى ذاكرة الجماهير من ناحية ثانية .

٣- يجب عقد دورات خاصة لمذيعى البرامج ومقدميها فى الصرف والعروض، لأنهم كثيراً ما يخطئون فى نطق الأبيات المنظومة شعراً.

٤- ظهر مصطلح شعر غنائى وشاعر غنائى ، وهذا اللون لا يعنى باللغة والأوزان العربية.

٥- راعت مهرجانات الأغانى وجوائزها جميع مقومات جودة الأغنية ماعدا اللغة، أو استقامتها أو جودتها أو جمالها.

٦- هناك ضرورة ملحّة فى اشتراك أحد اللغويين فى مهرجانات الأغانى وجوائزها، ليكون أحد معايير جودة الأغنية، وهو استقامة لغتها وأوزانها العربية.

٧- يعد معجم الاستعمالات الحالية لوناً من ألوان المجاز والاتساع، التى لم تعتدها العربية فى أى مرحلة من مراحل تطورها السابقة، بحيث أننا بغير تحديد الحقول والمقامات والسياقات للاستعمالات المختلفة لا نستطيع أن نفهم ما يتداوله الناطقون هذه الأيام.

٨- لا يُحَد البحث التطبيقى بنسب تردد معينة، لأن استعمالات المجتمع والأفراد مفتوحة على إطلاقها، بينما تنحصر الدراسات المطبقة على نص مكتوب فى نسب وأرقام محددة، فقد تكون عديمة الجدوى أو القيمة، لأنها تفسر سلوك المبدع ولا تمثل سلوك الناطقين، ولا تفيد فى استعمالاتهم شيئاً، إنما الذى يفيد هو رصد الظواهر الصوتية والتركيبية للأنماط والاستعمالات.

٩- ضم التراث النحوى فى درس النداء مصطلحات المنادى العلم والنكرة المقصودة وغير المقصودة والندبة والاستغاثة ، وهذه المصطلحات جاءت نتيجة اعتماد الدرس النحوى فى هذا الباب على عنصرين هما الأدوات

والعلاقات الإعرابية، ووظيفة كل منهما، ولما تخلى الاستعمال الحديث للنداء عن العلاقات نهائياً وعن أغلب الأدوات، كان لابد من تأثير ذلك على درس النداء فى الاستعمال المعاصر وتقسيماته.

١٠- اتسمت العربية بالاتساع خصوصاً فى الأدوات والحروف ، وفى عامية الإسكندرية اتسع استعمال حرف النداء (يا)، فصار يستعمل للعديد من الأغراض منها طلب الاستدعاء والتوجع والندبة والسخرية والتعبير عن الفرح والسعادة والتعجب والاستنكار والتدليل، بل أصبح يستعمل بديلاً لكثير من أسماء الأفعال، أى صار يستعمل أسلوباً إفصاحياً بديلاً عن الأساليب العربية المعهودة فى كلام العرب.

١١- صححت الدراسة الميدانية مبدأ النزوع نحو توحيد السمات وفقاً للهجة واحدة بين الجماعات، فقد احتفظت جماعات الإسكندرية كلٌ بملامحه الصوتية الخاصة وإن توحدت بينهم الوظائف.

١٢- ترتبط الأصوات فى تطورها بالتطور الدلالى ، أى الوظائف التى يؤديها التركيب فى حالة استعماله الجديدة، وهذا الأمر ينطبق على عناصر تركيب النداء من حيث الأداة ونوع المنادى والجملة الطلبية، مما أدى فى النهاية إلي تعدد فى الوظائف وتحول فى وظائف الأدوات، فأصبحت الأداة (يا) تستعمل فى كافة أغراض النداء، ويستغنى عنها فى القليل النادر.

١٣- من عوامل تضخم الانحراف وتطوره إلى انحراف آخر تقديم الانحراف فى عمل إذاعى ثم تحويله إلى عمل تليفزيونى ثم فيلم، ناهينا بإعادة عرضه فى كل مناسبة فى التليفزيون مما يكسب الانحراف درجة أكبر من الشيوع والتداول ، وإتاحة الفرصة للجمهور بأن يطور فى الانحراف نحو الأسوأ، ويعد هذا الأمر عاملاً من عوامل شيوع الانحراف.

١٤- تخلو جمل معلقى مباريات كرة القدم من مراعاة النسق الفصيح، وذلك لأن أغلبهم من رجال القوات المسلحة ، أو لاعبى كرة القدم السابقين المعتزلين الذين يحصلون على دورات تدريبية تعدهم للتعليق الإذاعى وحسب، والصواب أن يشتمل هذا الإعداد على قسط وافر من الإعداد والتدريب اللغوى ، لأن جل عملهم فى الوصف والتعليق يعتمد على اللغة.

١٥- استمدت الزفة الإسكندرانى عناصر لغتها من الأعمال التى تحظى بدرجة الشيوع والنشاط كجمل الإعلانات القصيرة والمونولوجات والأوبريتات وجمل الأعمال المسرحية، فضمنت بذلك عنصر الذيوع وتجاوب الجماهير.

١٦- لا يشترط فى جمل الزفة أن تكون مفهومة أو متناسقة، وإنما تعتمد على عنصرين، أولهما : درجة شيوع الجملة على ألسنة الناطقين حتى تحظى بالتردد من ناحية ، أما العنصر الثانى فهو أن تكون الجملة من اللغة النشطة، أى التى يكثر تداولها وليست الخاملة التى فى بطون الكتب.

١٧- يقترح الباحث تشكيل لجنة رقابية لمراجعة شريط الكاسيت الخاص بالأغانى قبل عرضه على الجمهور فى الأسواق كذلك الصنيع الذى يُصنَع مع شرائط القرآن الكريم.

١٨- تحول الإبدال فى الأصوات من الحروف المتقاربة المخارج إلى حروف لا علاقة لبعضها ببعض من حيث المخرج أو الخفة أو الثقل . ونجم عن ذلك مجموعة من الانحرافات فى البنية الصوتية الصرفية :

ب- نتائج صوتية صرفية :

١- انحرفت (اتفعّلشى) عن (تفعل) مثل (متهناشى) = (لم يهنأ)، وانحرفت علامة التأنيث من الألف المقصورة إلى التاء (بلواك) = (بلوتك)، كما

انحرف الفعل الثلاثى المزيد بالهمزة إلى الثلاثى المضعف (أذلّك) = (ذلّك)، والتعديل فى نظام الحركات الذى يؤدى إلى تغيير حرف العلة فى بنية الفعل كانحراف (تشكى) عن (تشكو)، كما انحرف الفعل (تجئ بالشئ) إلى صيغة واحدة هى (تجيب)، كما تحولت صيغة اسم المفعول (مُفْعل) إلى صيغة المبالغة (فعّولة) كما فى (مُدلل) التى تحولت إلى (دلوعة)، كما انحرفت صيغة اسم الفاعل (نادبات) إلى صيغة المبالغة (فعال) فى (ندّبات) ، كما انحرفت الصيغة الإفصاحية (يا ويحى) إلى (أحّيه) فصارت بمثابة اسم فعل، وفى الندبة انحرفت صيغة اسم (لهو + داهية) عند إضافتها لياء المتكلم إلى (دهوتى)، والمصدران (حُزْن) و(دَلال) اللذان استعملا (يا حِزنى) بكسر الحاء، و(يا دِلى) بكسر الدال، وإدغام اللامين مع حذف الصائت الطويل بينهما، كما تطور استعمال اسم الفعل (حذار) عند أبناء الصعيد، وصار يستعمل بدلاً منه (أخى ليه!) وصارت الكلمتان وكأنهما صيغة واحدة تستعمل للتحذير وارتبطت بنغمة هابطة، وتطورت (يابا) عن (يا أبى)؛ كما تطورت (يلا بينا) عن (هيا بنا)، و(سلملم) عن (سلام)، و(ضُوق) عن (ذُق) و(كُوباية) عن (كُوب) و(عشطان) عن (عطشان) و(تلج) عن (أثلج) و(وياية) عن (معى) و(إللعْ) عن (لا) و(برضه) عن (أيضاً) و(إخسى) عن (خسئت) و(حاسب) عن (رويداً) وشوية عن (قليلاً) و(الجاية) عن (القادمة) ، كما انحرفت (تعالى) إلى (تعه) للمفرد و(تَعْوا) للجمع، وُصغِّرت الصفة المشبهة (كيِّس) على وزن (فعيعل) فصارت (كويس)، وصاغوا من (فكر) وزن (افتعل) فصار (افتكرنى) وتعدى بنفسه.

٢- أدى تحليل استعمالات اللغة المعاصرة إلى ترجيح آراء القدامى فى تحليلاتهم الصرفية، وما ذهبوا إليه من تقديرات فى تفسير سلوك الأفعال الجوفاء المهموزة الآخر عند صوغ اسم الفاعل منها كما فى (جاء) و(شاء).

جـ- نتائج تركيبية :

١- استعمل اسم الفعل (إيه) متصدراً تركيب النداء منحرفاً عن وظيفته في العربية، بحيث تحول إلى أداة تنبيه للمستمعين، ومن يحضرون المقام، وذلك عند إرادة السخرية : (إيه يا حبظلم) : (اسم الفعل + أداة النداء + علم)، وتحولت دلالته من (زدنى) إلى (كف عن هذا).

٢- انحرف استعمال تركيب النداء (أيها الرجل إلى (إيه يا راجل).

٣- استعمل تركيب النداء علي نمط : (جملة طلبية + أداة النداء + جملة من الموصول وصلته) وقد وظِّف هذا النمط فى العبرة وضرب المثل وإسداء النصيحة.

٤- نودى فى عامية الإسكندرية من مكونات اللغة : الأدوات (يا ريت) والأفعال (يا ترى) وأسماء الأفعال (يا آه) والمصادر (يا لعبك) و(يا جبروتك) والصفة المشبهة (يا مُرى) و(يا مُرك) واسم المصدر (يا عذاب).

٥- أسرف أهل الإسكندرية فى إبدال الحروف حتى إنهم أبدلوا علامات التأنيث على أنها حروف عادية، وليست علامات فى (بلواك) التى تحولت إلى (بلوتك).

٦- تحول الوصف بـ (ابن) فى تركيب النداء إلى استعمال أداة النداء (يا) بدلاً من الصفة (ابن) فى (يا أحمد صالح) التى صارت (أحمد يا صالح) والأصل (يا أحمد بن صالح).

مصادر ومراجع:

١- أنيس فريحة : نحو عربية ميسرة ، ص ١٨-١٩، ٢٢-٢٣. دار الثقافة ، بيروت، ١٩٥٥م.

٢- King, R, Historical Linguistics and Generative Grammar, P . 189, London, Prentice Hall international , Inc. 1969.

- Domnes, W., Language and Society, P. 196, London, Fontana Paperbacks, 1984.

- Saussure, F., Course in General Linguistics, P. 151, Philosophical Library Inc 1959.

٣- Aitchision, J., Language Change Progress or Decay, P. 114, London, Fontana Paperbracks

٤- عباس حسن : النحو الوافى ج ٤ ص ٥٥٠، ط١، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.

٥- الجلسة التاسعة من مؤتمر الدورة الخامسة والثلاثين ومحمد شوقى أمين ومصطفى حجازى : كتاب فى أصول اللغة ج٢ ص ٨٥ - ٨٦، ط١، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م.

٦- محمد خليفة التونسى : أضواء على لغتنا السمحة، الكتاب التاسع، مجلة العربى، الكويت، أكتوبر ١٩٨٥م.

٧- سيبويه : الكتاب ١/١٤ و ٩٨، ٢ : ١١٥ و ٤/ ٢٢٣ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، ١٩٨٣، الخانجى بالقاهرة.

٨- د. محمد محمد يونس على : وصف الغة العربية دلالياً فى ضوء مفهوم الدلالة المركزية، دراسة حول المعنى وظلال المعنى ص ٣١٢ - ٣١٤، منشورات جامعة الفاتح ١٩٣م.

٩- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١٦١ ، ١٦٢ دار غريب القاهرة ١٩٩٩م.

١٠- د. رمضان عبد التواب : التطور اللغوى ، مظاهره وعلله وقوانينه ص ١٠٣ مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، ١٩٨٣م.

١١- د. محمود فهمى حجازى : «دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية»، ص ١١، الملتقى العربى، الكتاب الأول، دار الهدى للنشر والتوزيع المنيا.

١٢- ابن جنى : الخصائص ٣٠١/١ تحقيق محمد على النجار

١٣- سيبويه : الكتاب ٢٦/١، ٤٣٥ ودكتور أحمد المتوكل : الوظائف التداولية فى اللغة العربية ص ١٦٤، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥م و Chomsky. Noam, Essays on from and interpretation, p. 35, North- Halland, 1977.

١٤- Lyons, J. (ed.), New Horizons in Linguistics , England, Penguin Books Ltd. 1970.

١٥- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٤١٣/١ تحقيق أحمد شاكر ط دار المعارف ١٩٨٢م وخالد الأزهرى : شرح التصريح ٢٦/٢ ط دار إحياء الكتب العربية المطبعة الأزهرية ١٣٢٥هـ والسيوطى : همع الهوامع شرح جمع الجوامع ٢٠٠/٢ ط السعادة ١٣٢٧هـ.

١٦- د. مصطفى زكى التونى : علل التغيير اللغوى ص ٨٧ حوليات كلية الآداب جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر، الرسالة الرابعة والثمانون ١٩٩٣م.

١٧- استيفان أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ١٣٥، مكتبة الشباب ١٩٧٥م.

١٨- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١١٧، دار غريب القاهرة ١٩٩٩م.

١٩- د. مصطفي زكى التونى : علل التغيير اللغوى ص ١١١.

٢٠- د. محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية ص١٦.

٢١- الفيروز آبادى : القاموس المحيط مادة (نعت) مطبعة السعادة ١٩١٣م.

٢٢- سيبويه : الكتاب ٤٥٥/٣ و ٤٧٧ طبعة هارون وابن جنى : الخصائص ٢٠١/٢ والمحتسب فى تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها تحقيق على النجدى ناصف والدكتور عبد الفتاح شلبى ٢١٨/٢ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة ١٣٨٦هـ- ١٩٦٦م.

٢٣- الروم : ٤.

٢٤- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٧٤ لجنة البيان العربى ١٩٦١م.

٢٥- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ١١٠، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٩٨م.

٢٦- سيبويه : الكتاب ٢٩٧/٤.

٢٧- ابن جنى : المنصف ٣٧/١ ط مصطفى الحلبى ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤م.

٢٨- ابن جنى : الخصائص ٣٧٠/٢ - ٣٧١ ود/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٨٢.

٢٩- الرضى الاستراباذى : شرح الشافية ٤٩٨/٤ ط صبيح ١٣٤٥ هـ.

٣٠- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأةً وتطوراً ص٥٨.

٣١- د/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٣٠ ، ٢٣١، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣م.

٣٢- ابن يعيش : شرح المفصل ١٥٥/١٠ ط المنيرية.

٣٣- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١١١، ١١٢.

٣٤- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١١٧.

٣٥- سيبويه : الكتاب ٣/٤٥٥.

٣٦- السابق : ١/٣٩-٤١.

٣٧- ابن منظور لسان العرب مادة (خلا).

٣٨- السابق مادة (ذكر) و (فكر).

٣٩- سيبويه : الكتاب ٣/٤١٥.

٤٠- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٧٥.

٤١- انظر معارضات شوقى للبحترى فى (خصائص الأسلوب فى الشوقيات) لمحمد الهادى الطرابلسى ص ٢٥٤ منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.

٤٢- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٢٣ ، ٢٤ ود/ عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأةً وتطوراً ص ٤٥٢ و ٤٥٧.

٤٣- د. إبراهيم أنيس : فى اللهجات العربية ص ٩٠و ٩١ و ٤٧ وما يليها، ط٦، ١٩٨٤م.

٤٤- سيبويه : الكتاب ١/٢٤١ وما يليها.

٤٥- السابق : ٢/٢٠٢ - ٢٠٣.

٤٦- ابن السراج : الأصول ٢/٥ تحقيق عبد الحسين الفتلى ، مؤسسة الرسالة ، ط٢، ١٩٨٧م وشرح الأشمونى ٣/١٥٩ ، ط٣، المطبعة العامرة الشرقية.

٤٧- انظر ديوان عمر بن أبى ربيعة ص ٥٠٠ القاهرة ١٩٥٢م ونسخة بيروت المصورة دار الأندلس ١٩٨٣م.

٤٨- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٧٥-١٧٦.

٤٩- د/ ميشال زكريا : قضايا ألسنية تطبيقية، دراسات لغوِّية اجتماعية نفسية مع مقارنة تراثية ص ١١٨، دار العلم للملايين، بيرت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

٥٠- O'Connor, J.D., Phonetics pp. 199-202, Pelican Books, 1973.

٥١- د. توفيق محمد شاهين : أصول اللغة العربية بين الثنائية والثلاثية ص ٣٤-٣٥، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.

٥٢- فندريس : اللغة ص ١٢٦ تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص، لجنة البيان العربى ١٣٧٠ هـ- ١٩٥٠م.

٥٣- د. ميشال زكريا : قضايا ألسنية تطبيقية ص ١٤١ و ١٤٢.

٥٤- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص١١٦.

٥٥- الزمر ٥٣.

٥٦- المجلة العربية السعودية ، عدد١ ص ٣ مقال للدكتور رفيق العز.

٥٧- مقدمة ابن خلدون ص ٦٥٤، القاهرة ١٣٢٧هـ ود. رمضان عبد التواب: فصول فى فقه العربية ص ٤٢١، الخانجى ، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م ود. ميشال زكريا : الملكة اللسانية فى مقدمة ابن خلدون دراسة ألسنية ، المؤسسة الجامعية ص ٢٤ للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

٥٨- د. رمضان عبد التواب : فصول فى فقه العربية ص ٤٢٤.

٥٩- استيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ١٦٦-١٦٧ مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٨م.

٦٠- د. محمد عبد الرحمن محمد : أسلوب النداء دراسة تقابلية بين الفصحى الحديثة والعامية المصرية، مجلة علوم اللغة مج٣، ع١١، سنة ٢٠٠٠م ص ٢٥٤ ، ٢٥٥.

٦١- استيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ١٩٣ : ١٩٩.

٦٢- د. فاطمة محجوب : دراسات فى علم اللغة ص ١٦٠ ، دار النهضة العربية ، القاهرة، ١٩٧٦م.

و Birdwhistell, Ray L : Introduction to Kinesics, Washington Froeign Service, Institute, 1952.

٦٣- دافيد كريستل : التعريف بعلم اللغة ترجمة د. حلمى خليل، ص ١٨٠ ، ١٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٩م.

٦٤- د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٣٦٤ وما يليها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

٦٥- د. هدسون : علم اللغة الاجتماعى ترجمة د. محمود عياد ص ١١٩، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠م.

٦٦- سيبوية : الكتاب ٢/٢٥٦.

٦٧- القصص ٧.

٦٨- د. كمال بشر : دراسات فى علم اللغة ص ١٩٣، دار غريب القاهرة ١٩٩٨م.

٦٩- د. تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص ٦٩، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.

٧٠- د. كمال بشر : دراسات فى علم اللغة ص ١٩٥ ، دار غريب القاهرة ١٩٩٨م.

٧١- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١٦٠ ، ١٦١.

٧٢- د. إبراهيم أنيس : فى اللهجات العربية ص ٩٠، ٩١، ط٣، المطبعة الفنية الحديثة ١٩٦٥م.

٧٣- د. عبد الصبور شاهين : القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث ص ٨٢، دار القلم، ١٩٦٦م.

٧٤- د. محمد عبد الله جبر : أسماء الأفعال وأسماء الأصوات فى اللغة العربية ص ١٦٨، دار المعارف ١٩٨٠م.

٧٥- ابن الشجرى : الأمالى الشجرية ٢/٢٧٤ حيدر آباد الدكن ١٣٤٩هـ.

٧٦- ديوان لبيد : ص ٣١٠ نشر إحسان عباس، الكويت ١٩٦٣م. وسيبويه: الكتاب٢/٢١٥ ، ٢١٦.

٧٧- ديوان عمر بن أبى ربيعة ص ٤٣٥و ٤٧٨.

الفهرست

رقم الايداع ٢٠٠١/١١١٤٣

الترقيم الدولى .I.S.B.N

977-273-234-3